

ХЕЛЬСИНКСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ

Русская экзотика

Тема «русскости» в репертуаре
Ballets Russes

Noora Saarinen
Pro gradu -tutkielma
Venäjän kieli ja kirjallisuus
Nykykielten laitos
Helsingin yliopisto
Tammikuu 2018

Tiedekunta/Osasto – Fakultet/Sektion – Faculty Humanistinen tiedekunta		Laitos – Institution – Department Nykykielten laitos	
Tekijä – Författare – Author Noora Saarinen			
Työn nimi – Arbetets titel – Title Russkaja ékzotika: tema «russkosti» v repertuare <i>Ballets Russes</i>			
Oppiaine – Läroämne – Subject Venäjän kieli ja kirjallisuus, venäjä vieraana kielenä			
Työn laji – Arbetets art – Level Pro gradu -tutkielma		Aika – Datum – Month and year kevät 2018	Sivumäärä– Sidoantal – Number of pages 57
Tiivistelmä – Referat – Abstract			
<p>Sergei Djagilev tunnetaan <i>Ballets Russes</i> -balettiseurueen perustajana, joka teki venäläistä kulttuuria ja erityisesti venäläistä balettia tunnetuksi lännessä 1900-luvun alussa. Tutkielma pyrkii muodostamaan kuvan siitä, miksi Djagilevia pidetään aikansa merkittävimpänä venäläistä taidetta länteen vieneenä henkilönä, sillä hän ei suinkaan ollut ensimmäinen lajissaan. Djagilev ei kuitenkaan pelkästään vienyt venäläistä taidetta maailmalle, vaan halusi taiteen avulla esitellä venäläisyyden syvintä olemusta rakentamalla systemaattisesti Venäjän imagoa. Voi sanoa, että Djagilev teki Venäjästä ja venäläisyydestä brändin, vientituotteen. Djagilev myös hyödynsi venäläisyyden ja venäläisen baletin markkina-arvoa kaupallisiin tarkoituksiin.</p> <p>Tutkielma esittelee elementtejä, teoksia, joita Djagilev käytti luodessaan venäläisyyden kuvaa ja pyrkii löytämään selityksen, miksi juuri nämä teokset edustivat hänelle venäläisyyttä. Ajallisesti tarkastellaan erityisesti vuosia 1906–1910 Pariisissa eli ajanjaksoa, josta alkoivat Djagilevin ja hänen kollektiivinsa lännessä järjestämät venäläisen taiteen tapahtumat ja jolloin syntyi yli 20 vuotta kestänyt <i>Ballet Russes</i>’n tarina. Samalla tutkielma tarkastelee vaiheita, jotka johtivat näihin systemaattisesti, vuosittain Pariisissa ja myöhemmin myös muualla Euroopassa organisoituihin venäläisen taiteen tapahtumiin (<i>Saisons Russes</i>, <i>Russkie sezony</i>) ja lopulta <i>Ballets Russes</i> -seurueen perustamiseen.</p> <p>Siihen, millaiseksi Djagilevin luoma venäläisyyden kuva muodostui, vaikuttivat monet tekijät, joita tutkielmassa esitellään. Tutkielmassa tullaan siihen tulokseen, että Djagilevin perhetausta ja Permin maakunnassa vietetty lapsuus muodostivat perustan, jolle hän rakensi käsitystään venäläisyydestä ja korkeatasoisesta taiteesta. Häneen vaikutti suuresti aikansa taidesuuntauksista symbolismi ja merkittävät taiteen nimet, kuten Wagner, jolta Djagilev omaksui työhönsä ihanteen kokonaistaideteoksesta (<i>Gesamtkunstwerk</i>). Todennäköisesti yksi suurimmista vaikuttavista tekijöistä oli Djagilevin johdolla perustettu <i>Mir iskusstva</i> -ryhmittymä, joka julkaisi samannimistä lehteä ja järjesti vuosittaisia näyttelyitä symbolismin hengessä. <i>Mir iskusstva</i> muodosti pohjan Djagilevin ja tulevan <i>Ballets Russes</i>’n taiteellisille ja esteettisille ihanteille sekä toimi monin tavoin <i>Ballets Russes</i>’n edeltäjänä. Tätä taustaa Djagilev hyödynsi venäläisen taiteen produktioissaan. Kuten tutkielmassa todetaan, Djagilev oli kuitenkin ennen kaikkea liikemies, joka osasi käyttää hyväkseen ajan trendejä ja myös luoda niitä, mikä vaikutti suuresti myös <i>Ballets Russes</i>’n ohjelmistoon ja näin ollen Djagilevin luomaan venäläisyyden kuvaan. Tässä korostui erityisesti 1900-luvun alussa vallitsevana suuntauksena vaikuttanut symbolismi, johon liittyi kiinnostus eksotiikkaan ja primitivismiin. Djagilev hyödynsi symbolismin vaikutuksia, mikä näkyi <i>Ballets Russes</i>’n repertuaariin ammennetuista eksoottisista aiheista ja kansanperinteen hyödyntämisestä.</p> <p>Tutkielmassa esitellään myös Djagilevin produktioiden ja <i>Ballets Russes</i>’n vastaanottoa sekä laajempaa vaikutusta yhteiskuntaan ja taiteen, niin baletin kuin muiden taidemuotojen, kehitykseen. Yhtä <i>Ballets Russes</i>’n teosta, balettia <i>Tulilintu</i> (<i>Žar-ptica</i>), tarkastellaan lähemmin venäläisyyden kontekstissa.</p> <p>Tutkielman tekoon on käytetty laajasti sekä venäjänkielistä että länsimaista lähdekirjallisuutta, mukaan lukien niin aikalaislähteitä, kuten alkuperäisiä sanomalehtiartikkeleita ja kirjeitä, kuin viimeaikaista tutkimuskirjallisuutta ja -artikkeleita.</p>			
Avainsanat – Nyckelord – Keywords			
Djagilev, Ballets Russes, venäläisyys, baletti, Mir iskusstva, Russkie sezony, Gesamtkunstwerk, symbolismi			
Säilytyspaikka – Förvaringställe – Where deposited			
HYK Keskustakampuksen kirjasto, Kaisa-talo			
Muita tietoja – Övriga uppgifter – Additional information			
Työn nimi suomeksi: Venäläinen eksotiikka: venäläisyyden tema <i>Ballets Russes</i> ’n repertuaarissa			

1. Введение	3
2. Корни «Русских сезонов» – Россия и «Мир искусства»	8
2.1 Рождение «Мира искусства» – происхождение коллектива <i>Ballets Russes</i>	8
2.2 Переход в «Русские сезоны» и <i>Ballets Russes</i>	12
3. «Русские сезоны» в Париже в 1906-1910 годах	14
3.1 Как все началось. Выставки, концерты и опера в 1906-08 гг. .	14
3.1.1 Выставка «Два века русской живописи и скульптуры» на Осеннем салоне в 1906 г.	14
3.1.2 Первый «Русский сезон» 1907 г. – концерты.....	18
3.1.3 Сезон 1908 года – опера	20
3.2 Сезон 1909 г. – рождается феномен <i>Ballets Russes</i>	23
3.3 Сезон 1910 г. и тема экзотики.....	28
4. Восприятие и особенности «Русских сезонов».....	30
4.1 Общее восприятие «Русских сезонов» в 1909 и 1910 гг.	31
4.2 Общественное влияние <i>Ballets Russes</i>	35
4.3 Особенности дягилевской воли	39
5. «Жар-птица» – первый <i>русский</i> балет	42
5.1 Создание балета – сотрудничество всего коллектива	42
5.2 Тема «русскости» в балете «Жар-птица»	50
6. Заключение	52
Список использованной литературы.....	55
Источники	55
Исследовательская литература	55
Словари	57

1. Введение

Дягилев считается противоречивой личностью, тем, кто привез русскую культуру и русский балет в особенности на Запад в таком объеме как до него еще никто не делал. Но главным стремлением Дягилева было не просто привезти русскую культуру за границу, а, как мы считаем, при помощи искусства хотел представить западным зрителям самое существо *русскости* и показать весь образ России. А какие элементы – и, пожалуй, еще более интересный вопрос, почему именно они – представляли «русскость» для Дягилева? Каким был образ России, который Дягилев составил, и какие принципы и ценности вдохновляли его в его деятельности? Это мы будем исследовать в нашей работе.

Путь Дягилева привел его из провинциальной Перми в столичный Петербург и потом в Париж и другие столицы Европы. Хотя он и стал космополитом, с русской культурой Дягилев никогда не расстался. Наоборот, русское национальное искусство не перестало привлекать его, и «русскость» являлась главной темой всей его деятельности. На наш взгляд это – следствие культурной провинции, где господствовала именно «русскость». Потом Дягилев превратил «русскость» в бренд и хороший бизнес. Об этом тоже подробнее написано ниже в нашей работе.

Целью нашей работы является описание тех факторов, которые имели влияние на выбор и бесспорный успех Дягилева. В данной работе мы будем рассматривать самые главные этапы жизни Дягилева на этом пути. Пиком его деятельности считаются «Русские сезоны», в результате чего родилась и труппа *Ballets Russes*. Первые годы «Русских сезонов» в Париже, которые в России иногда называют и «дягилевскими сезонами», и *Ballets Russes* мы рассмотрим в главе 3. В этой главе репертуар каждого сезона по 1910 год будет рассмотрен нами именно с той точки зрения, каким образом он представлял «русскость». В главе 5 мы будем подробнее рассматривать создание и анализировать одно из значительных произведений «Русских сезонов», балет «Жар-птица». Рассматривая «Русские сезоны» и *Ballets Russes*, мы будем знакомиться с его восприятием не только в Париже, но и на своей родине, так как они существенно отличались друг от друга. Общее восприятие и его главные отличия будут рассмотрены в главе 4, где мы обсудим и то, как «Русские сезоны» и *Ballets Russes* повлияли на общество и развитие искусства разных видов. Так как Дягилев в своей деятельности достиг такого успеха, с которым русское искусство на Западе раньше не встречалось, и оказал широкое влияние на развитие искусства, мы постараемся объяснить причины его

особенности также в главе 4. Хотя *Ballets Russes* выступала только за границей России, ее история, все же, началась именно в России в круге общества «Мир искусства». Его влияние на «Русские сезоны», и то, как «Мир искусства» превратился в *Ballets Russes*, мы будем обсуждать в главе 2.

А поскольку личная история и люди, с которыми Дягилев сталкивался, играли большую роль в его будущей деятельности, сначала мы коротко рассмотрим ранние годы жизни Дягилева.

Сергей Павлович Дягилев родился 19 марта 1872 года в Селищенках Новгородской губернии в семье пермского помещика Павла Дягилева и Евгении Дягилевой, которая умерла через три месяца после рождения своего сына. Отец Дягилева служил генералом-майором но был настоящим любителем искусства, музыки в особенности. (Чернышова-Мельник 2011: 6.) Дягилевы были одной из самых богатых и влиятельных семей Перми, где находились их корни. Они имели большие дома в центре Перми и Санкт-Петербурга, так как дедушка Сергея Дягилева, который сначала служил военным, переехал из провинции в столицу и стал высокопоставленным чиновником. Дедушка Дягилева потом вернулся в Пермь и был одним из самых важных спонсоров строительства Пермского оперного театра. (Scheijen 2010: 9-10.)

После смерти матери Сергея Дягилева семья отправилась в Санкт-Петербург. Там жила и тетя Дягилева Анна Философова и ее семья, в том числе и двоюродной брат Сергея Дягилева Дмитрий Философов, с которым Дягилев потом имел очень даже близкие отношения. (Scheijen 2010: 10.) Дима Философов стал значительной личностью в ранней артистической деятельности Дягилева, о чем будет написано несколько ниже.

Павел Дягилев женился на Елене Панаевой в 1874 году, ставшей важным лицом в жизни Дягилева, и они родили еще двое детей. Семья много путешествовала по Европе и молодой Дягилев уже в раннем возрасте побывал в Париже, а в 1879 году они переехали в Пермь. (Scheijen 2010: 14, 16, 18.) В Перми они вели комфортабельную жизнь и жили в большом доме на главной улице города. Город уже в то время являлся культурным центром Урала, и здесь же Дягилев близко познакомился и с высоким искусством: в доме Дягилевых висели большие произведения, в частности, Рембрандта, Рафаэля и Рубенса, и хранились издания коллекций музеев Мюнхена, Флоренции и Парижа. По словам Чернышовой-Мельник (2011: 19-20, 22), у молодого Дягилева «от всей этой красоты дух захватывало».

Семья Дягилевых была очень музыкальной, и музыка играла значительную роль в их ежедневной жизни (Russel 1996: 7). Отец был настоящим любителем

музыки, он пел и играл на фортепиано, и у него была даже своя труппа камерной музыки, которая участвовала в постройке оперного театра Перми. Приемная мать была тоже из музыкальной семьи. (Garafola 2005: 5.) В Санкт-Петербурге Дягилевы еженедельно устраивали музыкальные вечера в своем доме, где выступали и профессионалы и любители музыки, и ту же самую традицию они принесли с собой в Пермь. Оперная музыка в особенности являлась важной частью в программе этих вечеров. (Scheijen 2010: 20-21.) Это играло огромную роль в воспитании Дягилева. Молодой Дягилев тоже начал заниматься музыкой. По данным голландского историка Шенг Схейена (Scheijen 2010: 22), автора биографии Дягилева, он пел, играл на фортепиано, даже пробовал себя в качестве композитора и писал сцены для оперы «Борис Годунов». Опера Мусоргского стала важной частью репертуара «Русских сезонов», и об этом в подробности написано во главе 3 ниже.

Дягилевы находились в самом центре культурных кружков Перми и почти каждый вечер бывали в театре, где они всегда сидели на лучших местах. Дягилев знал наизусть все оперы, слышал все слухи оперного мира. (Russel 1996: 7, 22.) Будущий импресарио уже в молодости привык находиться среди искусства и артистов. На наш взгляд, годы, проведенные в Перми, во многих отношениях стали значительным временем для Дягилева и во многом определили его будущее.

Детство и юность Дягилева, проведенные в провинции, выделяли его и от своих будущих коллег и членов его коллектива, которые выросли в столице. По мнению Гарафолы (Garafola 2005: 3, 8) именно годы, проведенные в Перми, оставили в Дягилеве неизменный интерес к «русскости».

В 1890 году 18-летний Дягилев переехал в Петербург и поступил на юридический факультет Санкт-Петербургского университета. Он стал близок со своим двоюродным братом Димой Философовым, с которым в первый раз самостоятельно поехал за границу и познакомился с культурными столицами Европы. Благодаря Диме Философову Дягилев познакомился и со знаменитыми личностями и вошел в петербургские культурные кружки. Для него самыми значительными стали Александр Бенуа, чья семья в большой части господствовала в артистической жизни столицы, Лев Бакст, кто поменял свою фамилию на Бакста с Розенберга, Вальтер Нувель и Константин Сомов. Они сформировали свой кружок и еженедельно стали собираться, читая друг другу лекции по истории искусства. Потом они же стали обществом «Мира искусства», которое создало журнал того же названия. (Scheijen 2010: 33, 53-54.) «Мир искусства» и то, как он повлиял на будущую деятельность Дягилева, будет рассмотрено во главе 2.

Оказавшись в центре культурных кружков Петербурга, Дягилев начал и посещать музыкальные вечера, подобные тем, что были организованы его родителями. На этих вечерах по большей части доминировала музыка «Могучей кучки»¹ или «Русской пятерки», и там Дягилев лично даже встретил троих из них: Балакирева, Римского-Корсакова и Кюи. На наш взгляд влияние этих вечеров нельзя называть незначительным, так как творчество «Пятерки» занимало важное место в репертуаре «Русских сезонов» в довоенные годы, как мы обнаружим далее в нашей работе. (Scheijen 2010: 56.)

В это время Дягилев интересовался и другими направлениями искусства и его собственный музыкальный, артистичный вкус развивался. Согласно Схейену (Scheijen 2010: 57), он стал, например, большим любителем музыки Вагнера, чье искусство имело огромное влияние на деятельность Дягилева, как мы ниже отметим.

Хотя он и учился на юридическом факультете Санкт-Петербургского университета, Дягилев изначально хотел стать композитором. Эту мечту он оставил только после встречи с Николаем Римским-Корсаковым, высокоуважаемым Дягилевым. Римский-Корсаков называл его музыку «абсурдной». Дягилев, который в любом деле воспринимал только самое высшее качество достаточным, забросил свою мечту о профессии композитора, но сначала стал критиком искусства. (Garafola 2005: 46.) Первые рецензии Дягилева были опубликованы в газете «Новости и биржевая газета» в 1896 году (Scheijen 2010: 74).

Следующим шагом Дягилева стала организация выставки изобразительного искусства. Первую свою выставку Дягилев организовал в феврале 1897 года в зале музея барона Штиглица, где он представлял английских и немецких акварелистов. Статья «Акварельная выставка», содержащая рецензию о выставке, написанная Дягилевым, вышла в петербургских «Новостях». (Зильберштейн и Самков 1982 i: 11, 61.) Но первую крупную выставку он организовал в октябре того же года. На выставке были показаны произведения современных скандинавских художников. Затем Дягилев начал организовать выставку, представляющую прогрессивных финских и русских художников. В то время Финляндия входила в состав России, и финские художники, бывшие политически свободнее, считались

¹ В «Могучую кучку», иногда называемую «Русской пятеркой», вошли композиторы Милий Балакирев, Модест Мусоргский, Александр Бородин, Николай Римский-Корсаков и Цезарь Кюи.

более прогрессивными, чем их русские коллеги, которые сильнее опирались на традиционные направления. Выставка открылась в январе 1898 года, и одновременно Дягилев со своей командой в полную силу готовился к созданию «Мира искусства» – журнала и ежегодных выставок, с чего же началась и история «Русских сезонов». (Scheijen 2010: 85-86, 89.) О «Мире искусства» подробнее написано в разделе 2.1.

Дягилев, благодаря своему домашнему воспитанию, следил за событиями театра и в Санкт-Петербурге. Он познакомился с балетом и постановками Мариуса Петипа, ставшего главным балетмейстером Императорского театра в 1869 году (Garafola 2005: 39). «Спящая красавица», первый знаменитый шедевр Петипа, стал одним из вдохновений для Дягилева, Бенуа и Бакста, и коллектива «Мира искусства». (Scholl 2002: 43.) Но в Дягилеве проявился интерес и к творчеству Вагнера, что, как мы ниже обнаруживаем, тоже совсем немаловажно для будущей деятельности Дягилева.

Дягилев не был верующим, но он интересовался русским религиозным искусством. Собственный интерес Дягилева повлиял и на его выбор, касающиеся содержания «Русских сезонов», что мы не раз замечали, исследовав репертуар дягилевских гастролей. История «Русских сезонов» и *Ballets Russes* началась с выставки, где были широко представлены русские иконы. (Garafola 2005: 8.) Здесь и «русскость» была, конечно, значительным элементом. Начало «Русских сезонов» в Париже – выставка «Два века русской живописи и скульптуры» на Осеннем салоне в 1906 году, которую мы обсудим в разделе 3.1.1 ниже.

Гарафола (Garafola 2005: 38) называет Дягилева «Наполеоном искусств», благодаря которому балет стал важной частью в формировании и развитии европейского модернизма. Справедливо ли это название, и каким образом балетное искусство оказалось в центре развития европейского модернизма? Этот вопрос – суть нашей работы и ее дальнейших страниц.

2. Корни «Русских сезонов» – Россия и «Мир искусства»

2.1 Рождение «Мира искусства» – происхождение коллектива *Ballets Russes*

Журнал «Мир искусства» был основан в 1898 году Дягилевым и его коллективом, в которое вошли Дмитрий Философов, Александр Бенуа, Леон Бакст, Вальтер Нувель и Константин Сомов (Асоселла 1984: 138). Как мы в главе 1 выше отмечали, эта пятерка друзей создала свой кружок и стала развивать себя и знакомиться с разными направлениями искусства, а именно с символизмом. Они все родились в семьях, в которых, как у Дягилевых, искусство играло важную роль. Бенуа и Нувель являлись самыми сильными любителями театрального искусства, и заражали своих друзей этой страстью. Также именно Бенуа впервые заразил Дягилева страстью к балетному искусству. (Руман 1994: 94-95, 97.)

Этот кружок друзей, под управлением Дягилева, превратился в общество «Мир искусства». Журнал был построен на ценностях символизма (Асоселла 1984: 138). Общество «Мира искусства» поставило своему журналу задачу знакомить образованный народ с эстетикой символизма, так же как журналы *Studio* в Англии и *La Revue Blanche* во Франции (Garafola 1989: 26). Коллектив стремился не только открыть русское искусство Западу, но и столкнуть Россию с западным искусством.

Символизм являлся господствующим течением в русском искусстве особенно во время первого десятилетия XX века, и первоначально родился во Франции. Корни русского символизма находятся во Франции и Германии. Для символизма, особенно французского, характерным являлся интерес к экзотике и примитивизм. Это влечение можно обнаруживать в произведениях, например, Поля Гогена и Анри Матисса, в искусстве «Мира искусства» и в дальнейшем в искусстве *Ballets Russes*. Заслуженный профессор по русской литературе и культуре Пекка Песонен (Pesonen 2007: 110-112, 117, 119) называет «Мир искусства», пожалуй, самым значительным обществом этого периода, которое внесло существенный вклад в популярность символизма в России. Таким образом «Мир искусства» имел огромное влияние на русскую

живопись. Благодаря «Миру искусства» европейское искусство стало частью нового русского искусства.

Идея создания «Мира искусства» принадлежит Дягилеву. В октябре 1897 года он написал Бенуа о своих «крупных планах», касающихся журнала и выставок.

Теперь проектирую этот журнал, в котором думаю объединить всю нашу художественную жизнь, т.е. в иллюстрациях помещать истинную живопись, в статьях говорить откровенно, что думаю, затем от имени журнала устраивать серию ежегодных выставок, наконец, примкнуть к журналу новую развивающуюся в Москве и Финляндии отрасль художественной промышленности. (Зильберштейн и Самков 1982 ii: 28.)

«Мир искусства» основывался на сотрудничестве всего коллектива, Дягилев был главной силой. Они посвятили себя красоте во всех ее формах и при этом постоянно критически оценивали свою работу, стремясь к совершенству. (Ruman 1994: 98.) Члены коллектива потом участвовали и в деятельности *Ballets Russes* и формировали артистическое ядро балетной компании. Пожалуй, самые значительные из них – Леон Бакст и Александр Бенуа, художники, которые создали ранний эстетический стиль *Ballets Russes*. (Garafola 1989: x.) В работе обоих из них присутствовали центральные ценности символизма (Pesonen 2007: 118).

Журнал содержал статьи по древнему и современному искусству, критику искусства и литературы, как и хроники (Scheijen 2010: 101). «Мир искусства» стал организовать и выставки, представляющие те же картины, репродукции которых были показаны в журнале.

В 1899-1906 в Петербурге были организованы международные выставки картин журнала «Мир искусства». Они являлись серьезным толчком для выставки в Париже и дальнейших «Русских сезонов». В 1905 году Дягилев организовал выставку русских исторических портретов в Таврическом дворце. Для этой выставки Дягилев собирал произведения из всех точек России (Garafola 1989: 169). Следует обратить внимание на то, что уже тогда в деятельности Дягилева присутствовала мысль о «русскости», в которой присутствовали ее разные стороны.

В коллективе преобладало творческое взаимопонимание, благодаря которому, по словам Гарафолы, (Garafola 1989: 45) пришли и успехи. Главной силой коллектива и ее постановок являлось не только сотрудничество, где разные люди участвовали в процессе, но, согласно Гарафоле (там же), еще

важнее было взаимопонимание общих ценностей, по которым работал каждый член коллектива, представляющий разную область искусства. Постановки являлись плодом сотрудничества разных профессионалов, где каждый вносил свой вклад в работу, предлагая свои идеи (там же: 16).

В этом методе и целях работы «Мира искусства» можно заметить влияние Рихарда Вагнера, немецкого композитора, который среди исследователей считается крупным реформатором оперы. Кенеди (Kennedy 1976: 343-345) констатирует, что идеи и методы Вагнера о реформе оперного искусства и произведения имели, возможно, самое сильное влияние на подход коллектива «Мир искусства» к театральному искусству. Вагнер представлял оперную постановку, в которой соединялись элементы всех областей искусства, создав совершенный спектакль. Вагнер уже до Дягилева основывал свою работу на подобное сотрудничество, как потом и «Мир искусства». Идеал Вагнера, синтез искусств или гезамкунстверк (по-нем. *Gesamtkunstwerk*), стал и идеалом для Дягилева и «Мира искусства». Дягилев познакомился с творчеством Вагнера в Петербурге, где «Кольцо нибелунга» было впервые поставлено в 1889 году.

Кроме вагнеровского идеала о гезамкунстверке, на деятельность коллектива повлияла и мысль, популярная во время символизма, «искусство ради искусства», *l'art pour l'art*. Схейен (Scheijen 2010: 185) предлагает, что Дягилев и «Мир искусства» заимствовали эту мысль именно у Вагнера.

Вторая личность, существенно повлиявшая на деятельность Дягилева – Савва Мамонов, который в 1885 году создал первую частную оперную компанию России, «Московскую частную оперу» представляющую национальность и показавшую оперы великих русских композиторов, в большей части «Русской пятерки». Среди этих опер были, в том числе, «Борис Годунов» Мусоргского, «Руслан и Людмила» Глинки и «Садко» Римского-Корсакова, которые Дягилев потом вывез на парижские сцены. (Garafola 1989: 15-16.)

В то время было типично, что покровители поддерживали искусство. Они покупали произведения, устраивая выставки или, как Мамонов, создавали свои компании для искусства. (Pesonen 2007: 115.) Можно сказать, что таким образом они участвовали в развитии русского искусства.

Мамонов стал первым покровителем «Мира искусства», но не только. До Дягилева подобный метод сотрудничества был принят в России именно Мамоновым, у кого работали, например, художники Константин Коровин, Александр Головин и Валентин Серов. Позже они стали членами дягилевского коллектива и своим опытом сильно повлияли на его работу. Коровин, Головин

и Серов, будучи ранними сотрудниками компании Мамонтова, которая, как Гарафола (Garafola 1989: 15) считает, представляла «русскость» русской оперы, продолжали выбирать мотивы для своих работ из русских тем и истории России. В то же время, начав работать с петербургскими артистами, они открыли свои глаза и на Запад и усваивали новые техники. Они участвовали в работе над «Русскими сезонами», Головин писал декорации для «Бориса Годунова» и «Жар-птицы», Коровин для дивертисментов *Le Festin* и *Les Orientales*, а Серов для «Юдифи». Гарафола (там же: 16) считает, что именно Головин, Коровин и Серов являлись началом создания русского характера и «русскости» «Русских сезонов». Мы частично согласны с автором, но на наш взгляд русское наследие жило в Дягилеве уже с раннего возраста в Перми.

Императорский театр сыграл свою роль в развитии дягилевской деятельности. В 1899 году Дягилев поступил на службу Императорского театра, ставши чиновником особых поручений при дирекции. (Garafola 1989: 165.) Первой большой работой Дягилева на своей службе являлся журнал «Ежегодник Императорских театров, редактором которого он стал. В работу над ежегодником он включил и общество «Мира искусства»: Бакст и Сомов, например, вносили свой вклад, делая иллюстрации, а Бенуа писал статьи для него. (Scheijen 2010: 111-112.) Мы считаем это значительным этапом для Дягилева и *Ballets Russes*: работая в Императорском театре, Дягилев привык к тому, что балетная постановка принадлежит большим сценам оперного театра, что постановки делаются в массовом объеме, и менее этого недостаточно (Garafola 1989: 165). Несмотря на то, что будущая компания Дягилева имела коммерческие амбиции, импресарио не допускал никаких компромиссов, что касается художественных вопросов и качества.

В том же году Дягилев договорился с Императорским театром о сотрудничестве с «Миром искусства» и о своем первом балетном проекте – постановке балета «Сильвия», в котором участвовало и общество «Мир искусства». «Сильвия» стала первым поручением, например, для Бенуа и Бакста от Императорского театра. Балет до конца не реализовался и до сцены «Сильвия» не дошла, но своим методом сотрудничества она являлась предшественником спектаклей *Ballets Russes*. (Garafola 1989: x, см. тоже Scholl 2002: 45.) Коллектив работал в сотрудничестве над «Сильвией» и также с первых постановок, вывезенных в Запад, начиная с «Бориса Годунова». Не менее восьми артистов и художников участвовали в процессе. (Garafola 1989: 155.) «Сильвия» стала последней работой Дягилева в Императорском театре, для Бакста и Бенуа она была лишь первой из многих дальнейших

императорских назначений. (Garafola 1989: 166.) А потом Дягилев вынужден был создать свой собственный путь для того чтобы реализовать свои амбиции (Bowl 1982: 160).

2.2 Переход в «Русские сезоны» и *Ballets Russes*

Ballets Russes родилась в Санкт-Петербурге, но предпринимательские корни компании происходят из Москвы, где крупные коммерсанты уже в XVIII веке были покровителями искусства и таким образом участвовали в формировании современной русской культуры. Один из самых крупных покровителей искусства – Савва Мамонтов стал близким и дягилевскому коллективу. (Garafola 1989: 148.)

Самым важным императорским покровителем Дягилева был не сам император, а его дядя, великий князь Владимир Александрович, кто давно поддерживал коллектив «Мир искусства». Благодаря нему для коллектива открылись императорские двери для третьей выставки «Мира искусства», которая была организована в 1901 году. Благодаря его поддержке Дягилев потом организовал и свою парижскую выставку в 1906, являющуюся началом «Русских сезонов». (Garafola 1989: 168.)

В 1906 Дягилев стоял в центре национальной сети значительных покровителей искусства. У него были связи и с петербургскими и московскими деятелями искусства, и он пользовался этими связями, кружками, для пользы «Русских сезонов». Петербургские деятели были сильнее впечатлены Западом и западными направлениями, тогда как Москва – была чисто русская. «Мир искусства» был значительным не только в том, что он познакомил Россию с западным искусством, но он и совмещал господствующие идеи Москвы и Санкт-Петербурга. (Kennedy 1976: 182.) Нам кажется, что частично уникальность «Русских сезонов» обязана именно этому сочетанию, которое как раз соответствовало спросу зрителей и рынка.

Когда в 1909 году «Русские сезоны» впервые привезли и балет на Запад, для коллектива нужен был хореограф. Таким образом, кроме самого «Мира искусства» важным артистическим источником *Ballets Russes* стал Михаил Фокин – единственный хореограф труппы с первых лет ее деятельности (Papanikolaou 2008: 565). Фокин сталкивался с идеями «Мира искусства» и других журналов, представляющих символизм (Garafola 1989: 26). С другой стороны, на наш взгляд, творчество Фокина развивалось в определенном направлении именно благодаря сотрудничеству с Дягилевым. Как мы ниже в

разделе 3.3 отмечаем, «Русские сезоны» и особенно сезон 1910 года являлись решающими и для развития хореографии Фокина. До сотрудничества с Дягилевым Фокин работал с экзотикой, но после того, как он стал хореографом *Ballets Russes*, в его хореографии систематически присутствовали экзотические элементы. (Garafola 1989: 43.) Эстетическая программа деятелей «Мира искусства» определила репертуар «Русских сезонов», а эта программа и стала «душой и плотью фокинских постановок» (Красовская 1971: 340). Мы можем сказать, что влияние «Мира искусства» на творчество Фокина и наоборот было взаимным.

Причины, которые заставили Дягилева переместить свой бизнес за границу, обсуждались. Нам кажется, что здесь, как и во всей деятельности Дягилева, результат является суммой случайности и хорошо продуманных поступков. В этой сумме играет роль многие причины, и профессиональные, и даже личные. Как Схейен (Scheijen 2010: 154) обсуждает, после нереализованной «Сильвии» Дягилев почувствовал, что он уже исчерпал все свои возможности в Петербурге и в России. Амбициозный характер Дягилева не был ни для кого секретом, и уже давно шли слухи о его целях занять высокопоставленный пост в России. Каких бы успехов Дягилев ни достиг, на своей родине он остался противоречивой личностью, которому не хотели доверять слишком значительные должности. В то же время государство с удовольствием предоставляло субсидии для гастролей Дягилева, которые бы подняли имидж России, подпорченный вследствие войны. (Scheijen 2010: 154-155.) А в том, что Дягилев решил запустить свой международный бизнес именно в Париже, не было ничего удивительного, считает британский политолог Гениг (Henig 2011: 32) в своей статье: город считался артистической и культурной столицей Европы, и связи между Россией и Францией уже укреплялись.

В то время в России Дягилев не смог бы полностью реализовать свои планы о крупной коммерческой компании, но на Западе он нашел место для своего бизнеса. Дягилев нашел и импресарио, которые поддерживали «Русских сезонов». В Париже его импресарио стал самое крупное имя того времени, Габриель Аструк – продюсер, издатель, основатель театра Елисейских Полей (по-франц. *Théâtre des Champs-Élysées*). (Garafola 1989: 177.)

Но скорее всего на решение Дягилева повлияли и личные причины. Дягилев расстался с Философовым, с кем имел близкие в романтическом смысле отношения, и решил больше не видеться и с остальными Философовыми. В результате этого его отношения со своей приемной матерью охладели.

На наш взгляд, рождение *Ballets Russes* и то, каким он стал, нельзя считать чисто случайностью. Как Гарафола (Garafola 1989: 177) констатирует, *Ballets Russes* являлся логичней реакцией на движение на рынках. Появилась платформа для балета, которую Дягилев частично сам создал. Коллектив Дягилева, его бизнес, ответил на экономический закон спроса и предложения. Мы считаем, что в этом самую главную роль играло именно то чувство бизнеса, которым Дягилев обладал. Об особенностях Дягилева мы расскажем ниже.

3. «Русские сезоны» в Париже в 1906-1910 годах

Когда русская культура была распропагандирована на Западе между 1885 и 1920 годами, *Ballets Russes* Дягилева являлся существенным элементом в этой пропаганде (Dianina 2012: 228). Дягилев был не единственным предпринимателем, который вывозил русское искусство в Европу (Järvinen 2011: 2). Также это не первый раз, когда русский балет был показан на Западе. Нам кажется, что репертуар и даже название «Русских сезонов» были составлены не случайно. Считалось, что вывезенное за границу искусство представляло всю свою родину, значит, Дягилев и его коллектив вывозили не только русское искусство, а весь образ России (Järvinen 2008: 18, 22). Почему именно эти произведения были выбраны для того, чтобы представлять русскую культуру, и каким образом они вообще и для Дягилева представляли «русскость»? Какой образ, какую «русскость» Дягилев хотел перевезти на Запад?

На эти вопросы мы постараемся ответить ниже в этой главе.

3.1 Как все началось. Выставки, концерты и опера в 1906-08 гг.

3.1.1 Выставка «Два века русской живописи и скульптуры» на Осеннем салоне в 1906 г.

Большая историческая выставка русских портретов, организованная Дягилевым в Санкт Петербурге в 1905 году, явилась толчком для деятельности импресарио вне России. Как уже говорилось выше, в разделе 2.1, отмеченная нами выставка пользовалась большим успехом и была организована под

императорским покровительством, что было существенно для того, чтобы повторить ее в Париже.

Даже если русские артисты уже до Дягилева выступали в Европе, хотя бы маленькое обозрение русского искусства еще никогда не показывалось за пределами самой России. Но существовала идея более основательно представить русское искусство для западного зрителя. Даже Бенуа считал, что теперь русскому искусству под силу равняться с крупными культурами Европы. По данным Схейена (Scheijen 2010: 148-149) в начале 1906 года Бенуа безуспешно изыскивал французскую поддержку для выставки русского искусства в Париже, и написал Дягилеву о своих планах. В своем ответе Дягилев побуждал идеи к действию.

Что ты думаешь, если теперь возбудить вопрос об устройстве русского отдела в нынешнем *Salon d'automne*. В Петербурге на это согласны, я тоже готов взяться за дело. Я берусь показать им настоящую Россию. (Зильберштейн и Самков 1982 ii: 28, *курсив наш.*)

А через месяц после своего письма Бенуа, Дягилев был уже в Париже и в полную силу подготовил выставку. Бенуа (2003: 64) познакомил его с Леоном Бенедиктом, куратором *Musée de Luxembourg*, который соединил их с организаторами *Salone d'automne*, Осеннего салона². Русская выставка находилась отдельно, но все гости Осеннего салона в Гран Пале могли бесплатно ее посмотреть. (Scheijen 2010: 149-150.)

Дягилеву дали десять залов, где он постарался раскрыть перед иностранцами «Ансамбль» русского изобразительного искусства. Особое внимание он уделял оформлению выставки, что в то время было нетипично. (Красовская 1971: 317-318.) Бакст, которого Дягилев назначил художником выставки, осуществил «изысканный и интимный интерьер в духе «Мира искусства», со цветными фонами, художественными оформлениями, предметами художественной промышленности и скульптурами. Для выставки были созданы оригинальные декорации, в т. ч. маленький деревянный сад. (Красовская 1971: 317-318 и Scheijen 2010: 150-151.)

² Осенний салон, *Salone d'automne*, с 1903 года являлся главной площадкой, где могли показываться пост-импрессионисты. Его организаторы – в том числе будущие художники Дягилева, Андре Дерен, Анри Матисс и Жорж Руо. (Scheijen 2010: 149-150.)

Балетный критик Ричард Бакл (Buckle 1979: 91) пишет, что парижская выставка являлась синопсисом работы Дягилева за прошедшие восемь лет. По словам Бакла, на ней демонстрировались «лучшие (доступные) картины самых признанных современных художников», и также «самое престижное» из истории русского изобразительного искусства. В этом мы можем замечать попытку канонизации русского искусства.

Для своей первой парижской выставки 1906 г. Дягилев получил «драгоценные произведения» из императорских собраний. По примеру самого императора и другие коллекционеры, обладающие значительными произведениями, дали их ради этой парижской выставки. Кроме того, многие произведения членов «Мира искусства» были показаны. (Scheijen 2010: 151.)

Открытие выставки состоялось 6 октября, ее открыл президент Франции Арман Фальер (Scheijen 2010: 151). Дягилев все же даже не пытался показать на своей выставке все русское искусство, но главные этапы его развития. Как было написано в предисловие к каталогу,

«выставка представляет *краткое* [выделено нами] обозрение развития нашего искусства, составленное под современным углом зрения. Все элементы, которые оказали прямое воздействие на нынешний характер нашей страны, представлены на ней.» (Зильберштейн и Самков 1982 i: 204.)

С чем же тогда познакомилась публика, посещая выставку, представлявшую «два века русской живописи и скульптуры»?

На ней были выставлены русские иконы с XV по XVI век, которым дали так называемую золотую комнату. Иконопись была представлена всего 26-ю иконами. В остальных комнатах были показаны портреты и пейзажи с XVII, XVIII и раннего XIX века. В серебряной комнате были представлены современники Петра I, в т. ч. Иван Никитин и Андрей Матвеев, одни из первых русских секулярных художников и основателей русской портретной живописи. В лазурной комнате господствовал XVIII век в лице таких художников как Дмитрий Левицкий, Владимир Боровиковский, Федор Рокотов, Федор Алексеев, Михаил Иванов. Из скульпторов были представлены Федот Шубин, Феодосий Щедрин, Иван Прокофьев и Михаил Козловский. В комнате, где было показано искусство раннего XIX века, присутствовали работы Ореста Кипренского, Сильвестра Щедрина, Карла Брюллова, Алексея Венецианова, Василия Тропинина, Максима Воробьева и наконец – Ильи Репина. Кроме Репина «Передвижники» не были представлены на выставке, что и сам Дягилев считал существенным ее недостатком. Самое недавнее искусство было

представлено художниками «Мира искусства» и другими именами, как Константин Сомов, Лев Бакст, Михаил Врубель, Мстислав Добужинский, Александр Головин, Павел Кузнецов. (Buckle 1979: 91-94 & Красовская 1971: 318.)

По идее предисловия, Дягилев стремился представить «верный образ сегодняшней художественной России». Эти элементы, выделенные выше – иконические произведения русского изобразительного искусства.

По мнению Красовской, артистке балета, балетоведу и историку балета, первая выставка, организованная Дягилевым в Париже, имела значительное влияние на будущее импресарио:

«Ансамбль» был одним из важных открытий Дягилева, принципом его художественно-организаторской деятельности. Впоследствии, в роли хозяина балетной труппы, Дягилев умел поступаться одним мастерски собранным ансамблем. Демонстрация разных «родов войск» стала грандиозной прелюдией к балетной антрепризе. (Красовская 1971: 318.)

Выставка получила хорошие отзывы, но, по словам Схейена (Scheijen 2010: 151), она была «ни триумфом, ни сенсацией». Схейен далее подчеркивает, что Дягилев уже с первого раза показал самое сладкое русского изобразительного искусства. Поэтому, если он хотел достигнуть настоящего успеха, и не только хороших отзывов, он должен был смотреть дальше изобразительного искусства. После Парижа выставку перевезли в Берлин и в сокращенном виде в Венецию, где ее также хорошо приняли. (Scheijen 2010: 151.)

После гастролей Дягилев вернулся в Петербург. К этому времени он уже получил знакомых из высшего света Парижа, главными его помощниками были графиня Элизабет Греффюль и ее кузен, писатель Робер де Монтексье. Оба – богатые аристократы, покровители искусств. Монтексье был известен не только как писатель, но и как денди и гомосексуалист, и он же познакомил Дягилева с парижской гомосексуальной субкультурой. (Scheijen 2010: 151-152.) Схейен (Scheijen 2010: 152) констатирует, что эти люди Дягилеву очень нужны были, за их деньги и контакты. Но, по мнению Схейена (там же), они укрепили в Дягилеве его идентичность и самоуверенность и таким образом имели огромное влияние на его успех.

Дягилев успешно экспортировал русскую живопись, благодаря чему он решил заодно устроить и концерт в Большом дворце, где были представлены произведения нескольких русских композиторов (Garafola 2005: 47). Концерт хорошо воспринимался, и газета *Figaro* назвала его «событием, имеющим влияние на развитие современного музыкального искусства».

Il convient de remercier les organisateurs de cette artistique séance qui nous a donné l'occasion – trop rare – d'admirer un groupe, de compositeurs qui a eu et qui aura l'influence la plus grande sur révolution de la musique contemporaine. (Brussel 1906: 4.)

Таким образом Дягилев получил толчок для того, чтобы реализовать свои дальнейшие планы – «Русские сезоны» в Париже.

3.1.2 Первый «Русский сезон» 1907 г. – концерты

После своей первой выставки и первого концерта в Париже, Дягилев начал реализовывать свои планы на следующий год: он хотел устроить «Русские сезоны» в Париже с целой концертной серией. Первые «Русские сезоны», организованные в 1907 году в парижской Гран Опера, показывали пять исторических концертов русской музыки. (Garafola 2005: 47 и Красовская 1971: 318.)

На родине инициативы Дягилева поддерживали Александр Танеев, придворный композитор, и великий князь Владимир Александрович, который положительно содействовал уже в реализации выставки на Осеннем салоне. А главным частным спонсором стал нидерландский коммерсант. (Scheijen 2010: 153.)

В то время в России опера считалась самым важным достоянием страны, что касается музыки. Кроме того, опера – любимое искусство Дягилева. (Tolansky 2011: 35.) А что в опере было такого, что именно она считалась русской?

Музыка русских опер основывается на русских народных песнях и русском хорале, на традиционно народном и церковном пении. Народным материалом пользовались, в т. ч. Глинка, Мусоргский и Римский-Корсаков, произведения которых были показаны и на «Русских сезонах». Но на оперные произведения повлияли не только русская народная музыка, но и русский фольклорный рассказ и произведения народной литературы – это касается и темы и строения произведения: для русской оперы типична техника «музыкального высказывания», и спектакль обычно развивается как «чередa свободно связанных картин», то ли исторических, то ли сказочных сцен. Все же стиль русской национальной оперной музыки, конечно, не чисто родился из народных источников, а являлся компромиссом между традиционными особенностями и европейским музыкальным языком. «Русскость» русской

оперы содержит славянские и евразийские голоса, восточные краски и западные музыкальные элементы. (Гаспаров 2009: 18, 27-28, 30, 33, 58.) Эти же элементы были отражаемы в этой «русскости», привезенной Дягилевым на Запад.

Как Дягилев сам утверждал, пока рано было везти целую русскую оперу в Париж (Зильберштейн и Самков 1982 i: 205). Тем не менее русская опера составила ядро репертуара сезона 1907 года и была широко представлена в ее концертах (Tolansky 2011: 35). В программу было включено как можно больше арий из русских опер, в том числе из «Бориса Годунова» Мусоргского, «Князя Игоря» Бородина, «Руслана и Людмилы» Глинки и разных произведений Римского-Корсакова, в т. ч. «Садко». Они вместе с номерами Рахманинова и Скрябина, которые представляли младшее поколение, стали главными элементами первого «Русского сезона». От Рахманинова публика слышала кантату «Весна» и его второй концерт для фортепиано с оркестром, а от Скрябина были представлены вторая симфония и концерт для фортепиано с оркестром. (Scheijen 2010: 157 & Henig 2011: 34, см. тоже Buckle 1979: 100-101.) Для Дягилева эти произведения – иконы русского музыкального искусства. По многим источникам, рассмотренные нами, мы можем сказать, что для Дягилева эти произведения содержали ту «русскость» русской оперы, описанную нами выше.

По словам Схейена (Scheijen 2010: 157-158) программа первого сезона была достаточно предсказуема, местами даже «слаба». Для того, чтобы достигнуть успеха, Дягилев нуждался в самых сильных артистах. Звездой сезона стал оперный певец, бас Федор Шаляпин, который не первый раз выступал на западных сценах. По словам Персивала (Percival 1971: 15), мировая слава Шаляпина началась именно с его выступления на «Русских сезонах». Но Дягилев хотел и Римского-Корсакова, который, по Схейену (Scheijen 2010: 158), считался самым важным русским композитором и являлся последней связью между музыкой Мусоргского и Бородина. Дягилев глубоко уважал композитора, учеником которого он уже много лет назад хотел стать, и его участие в гастролях было бы ключевым элементом для престижа сезона и важно лично для самого Дягилева. Импресарио без устали уговаривал Римского-Корсакова, который, в конце концов, согласился участвовать в гастролях Дягилева и приехать дирижировать своими произведениями. (Scheijen 2010: 157-158.)

Первый концерт состоялся 16 мая при присутствии четырех великих князей, посла России, Рихарда Штрауса, который сидел в ложе с Дягилевым, и

высшего света Парижа. Премьерный вечер был большим успехом, и, как написала газета *Figaro*, он удовлетворил ожидания любителей русской музыки.

Ce premier concert a comblé et au delà les espoirs de tous ceux à qui la musique russe est chère. Je vous avais déjà signalé la beauté des programmes admirablement composés par M. de Diaghilew pour constituer un tableau saisissant de la production moderne. J'imaginai en partie, pour les avoir déjà entendus en Russie, ce que seraient les interprètes; j'imaginai l'accueil. Chaleureux qui serait fait à ces auditions: les uns et les autres ont dépassé mon attente. (Brussel 1907: 4.)

Остальные концерты состоялись 19, 23, 26 и 30 мая. Каждый принимался парижским зрителем с восторгом. Художественный триумф не превратился в финансовый успех, но все же этого было достаточно для дальнейших планов. (Scheijen 2010: 160.) Толански (Tolansky 2011: 35) обсуждает, что успех сезона 1907 года дал Дягилеву повод теперь реализовать свои планы «Русских сезонов» и представить аутентичное русское искусство западным зрителям – показать целую русскую оперу в Париже.

3.1.3 Сезон 1908 года – опера

Самым главным результатом исторических концертов в Париже в 1907 году Дягилев сам считал продолжение. После первого «Русского сезона» начались переговоры об устройстве спектаклей, русской опере. (Зильберштейн и Самков 1982 i: 205.) Опера являлась большим интересом для самого Дягилева, и в то время он даже не планировал привозить балет в Париж. Дягилев имел широкое понимание мирового оперного искусства, но больше всего он интересовался русской оперой, и его амбицией, как мы уже выше констатировали, было представить Западу русское искусство и, при помощи оперного искусства, ту самую сущность «русскости». (Tolansky 2011: 36).

В 1908 году в Париже была показана опера Мусоргского «Борис Годунов», которая была тогда впервые показана на Западе (Garafola 2005: 55). По данным Схейена (Scheijen 2010: 163), многие считали «Бориса Годунова» самой великой русской оперой, может быть, кроме «Садко» Римского-Корсакова. Чтобы показать любой из них, Дягилеву опять нужен был Римский-Корсаков, чью оркестровку оперы Мусоргского он предпочитал. Первоначально Дягилев планировал привезти в Париж и «Бориса Годунова» и «Садко», но он хотел отрезать большие куски от обеих, для чего нуждался в помощи самого композитора. Римскому-Корсакову не понравилась идея Дягилева отрезать

куски из его произведения, что, нам кажется, совсем не удивительно, и в конце концов «Садко» убрали из программы. (Scheijen 2010: 163, 166.)

Дягилев выбрал «Бориса Годунова» на место своей первой русской оперы Париже. Почему была выбрана именно эта опера? Был ли в ней какие-то элементы, особенно представляющие «русскость» и русскую культуру?

Как было отмечено в разделе 3.1.2, Мусоргский пользовался русскими народными песнями в своем творчестве. Одна из самых известных примеров – народная песня «Слава», мелодия которой использована Римским-Корсаковым в «Псковитянке», входящей в репертуаре «Русских сезонов» 1910 года, и Мусоргским в «Борисе Годунове». Основываясь на пьесе Александра Пушкина, сюжет был взят из русской народной литературы золотого века – периода, который являлся важным для формирования народной самоидентификацией. Сам русский народ – один из главных героев «Бориса Годунова», являющегося «народной музыкальной драмой», как композитор сам называл оперу. (Гаспаров 2009: 15, 269, о Пушкине см. тоже Ekonen & Tuoma 2011: 198-199.)

«Борис Годунов» считается главной драмой писателя, которая по всему миру лучше известна как опера Мусоргского с 1869 года. Пять лет спустя Римский-Корсаков сделал переоркестровку этой оперы, и Дягилев хотел вывезти именно версию Римского-Корсакова.

Кроме того, Дягилев ознакомился с «Борисом Годуновым» уже в университете. У него была уже личная связь с произведением, так же как у него была личная связь с оперным искусством. (Tolansky 2011: 35.) Нам кажется, что личные отношения Дягилева и его личный вкус не могли не повлиять на его выбор.

В начале 1908 года Дягилев подписал контракт со Гран Опера об организации «Русских сезонов» с пятью спектаклями «Бориса Годунова», которые бы проходили во второй половине мая, с 19 по 31 число (Scheijen 2010: 166). Дягилев подчеркивал, что хотел показывать *русский* спектакль: русскую оперу с русскими певцами, с русскими художниками, с русским оркестром. Вся постановка этой, по мнению импресарио, великой русской оперы была сделана под *русским* руководством. (Зильберштейн и Самков 1982 i: 206-207.)

Итак, для второго сезона Дягилев собирал лучшие русские силы: Шаляпин и Смирнов еще раз выступали в качестве солистов, постановщиком продукции стал опытный Александр Санин из Театра Станиславского, второго крупного театра Москвы, хор приехал из Большого театра. А чтобы создать декорации, Дягилев завел целую команду художников: Константина Коровина, Ивана

Билибина, Александра Головина и Бенуа. Это – ранние участники общества «Мира искусства», которые определили общий вид спектакля. Данная постановка «Бориса Годунова» отличалась именно оригинальной обстановкой и костюмами: В спектакле использовались разные традиционные материалы и костюмы, которые Билибин специально собирал из русских деревней. (Tolansky 2011: 36, см. тоже Scheijen 2010: 166-167.)

Взгляд художников не соответствовал реальности, но, нам кажется, наверно это было не главное – это был тот взгляд, тот образ России, который Дягилев *хотел* передать. Захватывающая экзотика восхищала парижской публики, которая принимала «Бориса Годунова» с большим энтузиазмом. (Scheijen 2010: 166-168.) Она почувствовала русский характер спектакля, и не в меньшей мере «русскость» его музыки. После «Бориса Годунова» Париж говорил о Мусоргском в качестве олицетворения национального композитора, как газета *Figaro* называл его (Lara 1908: 2).

Русская, экзотическая постановка «Бориса Годунова» был триумфом, следовавший за художественной выставкой и концертами русской музыки. Они «утвердили в Париже значение русской музыки и русской живописи». Литературный критик и поэт Максимилиан Волошин 8 июля 1908 года писал в газете «Русь», что до появления в Париже «Русских сезонов» и особенно до показа «Бориса Годунова», парижская публика не была очень знакома с русской музыкой и живописью. После «Бориса Годунова» такого вопроса больше не было.

Каким образом вы, русские, имея такую великую литературу, не имеете ни своей живописи, ни музыки? Такой вопрос приходилось слышать неизбежно еще года три тому назад от французских критиков. Теперь он невозможен. Грандиозные, С.П. Дягилевым в Париже устроенные, демонстрации русского искусства – художественная выставка, русские концерты и наконец постановка «Бориса Годунова» на сцене Большой Оперы, утвердили в Париже значение русской музыки и русской живописи. Постановка «Бориса» – триумф. (цит. по Зильберштейн и Самков 1982 i: 419.)

«Русскость» стала для парижан экзотикой. В то время в Париже господствовал символизм, для которого, особенно во Франции, было характерен интерес к экзотике и примитивизму. Дягилев как раз воспользовался влиянием этого господствующего течения на публику. Он пользовался русским национальным фольклором как экзотикой и для того, чтобы создать свой образ «русскости». Как и в русской оперной традиции, в ней одновременно присутствуют славянские, евразийские и восточные элементы.

3.2 Сезон 1909 г. – рождается феномен *Ballets Russes*

Летом 1908 года, сразу после последнего «Бориса Годунова», Дягилев начал подготовку следующего сезона. По данным Схейена (Scheijen 2010: 168), первое собрание членов «Мира искусства» на эту тему состоялось уже 29 июня.

Для сезона 1909 года Бенуа предложил в следующем сезоне привезти балет, именно русский балет. Так как на Западе оперное искусство пользовалось гораздо более высоким статусом, по сравнению с балетом, который в то время почти перестал существовать на Западе, это было не совсем просто. В российском обществе балет имел, наоборот, сильное положение. Там, например, артисты балета Мариинского театра были высоко уважаемыми, и русский народ гордился ими. Положение балета укрепилось в России особенно с тех пор, как француз Мариус Петипа стал главным балетмейстером Императорского театра Санкт-Петербурга. (Tolansky 2011: 36.) Сам Бенуа считал балет

может быть, самым красноречивым из зрелищ, так как он позволяет выявляться таким двум превосходнейшим проводникам мысли, как музыкальный звук и как жесты, во всей их полноте и глубине, не называя им слов, всегда сковывающих мысль, сводящих ее с неба на землю. (Бенуа 1908: 104.)

Откуда появился такой разрыв между балетным искусством Франции и России? Почему в то время оно цвело именно в России, а на Западе нет?

До середины XIX века балет наслаждался большой популярностью и во Франции. Вся его традиционность и предсказуемость, элементы старой формы, которые балетное искусство того времени представляло и до тех пор привлекали зрителей, однако перестало интересовать публику, которую теперь тянули экзотика и более авангардные эксперименты. Мы можем сказать, что развитие балетного искусства во Франции остановилось на то, как Мариус Петипа переехал в Санкт-Петербург и в 1869 году стал главным балетмейстером Императорского театра. Создавая свои знаменитые балеты, «Спящую красавицу», «Лебединое озеро» и «Щелкунчик», он определил развитие классического балета, в центре которого теперь оказывалась Россия. Русский Императорский балет доминировал над европейским балетным искусством во второй половине века. Интерес к балету и его слава вернулись во Францию только в начале XX века вместе с Дягилевым и *Ballets Russes*. (Papanikolaou 2008: 565.) Кроме того, как мы ниже в разделе 4.1 отмечаем, балет пользовался популярностью у императорской семьи, что невозможно

считать безразличным для популярности среди масс и в развития балетного искусства.

В итоге Дягилев согласился включить балет в программу, но только на скромное место. Первоначально для репертуара были выбраны оперы «Псковитянка» Римского-Корсакова, которая по инициативе Дягилева была переименована в «Ивана Грозного», «Князь Игорь» Бородина, «Руслан и Людмила» Глинки, «Юдифь» Серова и уже в предыдущем сезоне показанный «Борис Годунов». Новые названия были лучше опознаваемы и на Западе, и, как мы считаем, помогли создать и передать определенный образ «русскости». Об этом образе, который Дягилев хотел передать, хорошо рассказывают выбранные им оперы: Чайковский напросто отсутствовал, а опера Римского-Корсакова считалась оперой композитора, которая лучше всех представляла традиция «Могучей кучки». Также это многое говорит о том, как Дягилев, причем и правильно, как показалось, толковал вкус парижского зрителя, напоминает Тарускин. (Taruskin 1996: 545-546.)

А балета был посвящен вечер одноактных балетов, но балетный репертуар определился не сразу. Сначала были разговоры о «Раймонде», которая, по Красовской (1971: 318), «имело шанс понравиться». Но Дягилев хотел «не нравиться, а восхищать и потрясать», и когда на роль балетмейстера решили пригласить Фокина, репертуар заполнился его хореографиями: были показаны «Павильон Армиды» Черепнина, «Египетские ночи» Аренского и «Шопениана» на музыку Шопена. Два последних Дягилев хотел переименовать и до сих пор их знают по названиям «Клеопатра» и «Сильфиды» (*Les Sylphides*). (Красовская 1971: 318.) Название «Шопениана» сохранилось только в России, где балет до сих пор идет под этим названием.

Во время подготовки великий князь Владимир Александрович, бывший, пожалуй, самым значительным покровителем Дягилева, скончался. В нем Дягилев потерял значительную поддержку, вследствие чего у него исчезли большие дотации и ему даже запретили репетировать в императорском театре и использовать костюмы и декорации. А до премьеры оставалось всего пара месяцев. (Scheijen 2010: 178-179.)

Карсавина, принимавшая участие в «Русских сезонах», вспоминает внезапное изменение ситуации:

В распоряжение Дягилева был предоставлен Эрмитажный театр, где мы начали репетировать. В перерывах придворные лакеи разносили нам чай и шоколад. Внезапно репетиции прекратились. После нескольких дней напряженного ожидания (...) мы возобновили работу, но на этот раз

в маленьком театре «Кривое зеркало» на Екатерининском канале. (Карсавина 1971: 172.)

Финансовые проблемы были ударом для Дягилева и его проекта, но он ничуть не сдавался. «Несмотря на то, что мы лишились высокого покровительства, судьба нашей антрепризы нисколько не пострадает». (Карсавина 1971: 172-173.) Все же он был вынужден сократить программу, так как все декорации, костюмы и реквизиты нужно было делать с нуля, на что уходила огромная сумма денег.

Дягилев решил показать только одну целую оперу, «Ивана Грозного» Римского-Корсакова. Кроме того, были показаны по одному акту из опер «Князь Игорь» и «Руслан и Людмила», которые были поставлены в программу с двумя одноактными балетами. Во второй акт «Князя Игоря» входит и балетный фрагмент «Половецкие пляски». (Красовская 2008: 266.) Эта балетная сцена, которая представляет экзотическую, варварскую Россию, которую Дягилев потом показывал, например, в балете «Жар-птица». «Жар-птицу» и «русскость», представленную в ней, мы обсудим несколько ниже во главе 5. А опера Глинки «Руслан и Людмила», как мы уже отмечали в разделе 3.1.2 выше, основывается на одноименном поэме Пушкина. Произведение основывается на известных темах русских народных сказок, являющих важной частью русской культуры и до сих пор влияющих на нее. (Ekonen & Turoma 2011: 13, 201.) К тому же «Руслан и Людмила» считалась, по данным Гаспарова (2009: 58), «воплощением национальной идеи».

Балетный репертуар в этом сезоне увеличился: труппа Дягилева привезла для парижского зрителя, по прежним планам, три балета в хореографии Фокина «Павильон Армиды», «Шопениану» и «Клеопатру». Но кроме них был показан еще вечер дивертисментов по называнию *Le Festin*, который в основном состоял из номеров старого балета Петипа³. В дивертисменты была включена, в частности, знаменитая сцена из последнего акта вышеупомянутой «Раймонды». (Карсавина 1971: 172-173 & Scheijen 2010: 179-180.) Тарускин

³ В начале столетия русское балетное общество разделилось на сторонники «старого балета» – хореографии М. Петипа, главного балетмейстера петербургского императорского театра – и «нового балета» – хореографии А. Горского, который хотел внести долю реализма и в балетный спектакль, стремясь к этнографической точности, более естественным хореографическим рисункам и естественному стилю танца, заставляющему артистов балета использовать все свое тело и развивать актерское мастерство. (Järvinen 2008: 20.) Хореограф «Русских сезонов» Михаил Фокин входил в число представителей «нового балета».

(Taruskin 1996: 549) напоминает, что балеты были внимательно отобраны, чтобы они представляли и славянскую экзотику, которую от них зрители ожидали, и в то же время цивилизованную, изысканную, европейскую Россию – сторону «русскости», которая на Западе была неизвестна. Французы любили именно полу-азиатский, варварный образ России, что отразилось в выбранном Дягилевым репертуаре.

Сокращенный репертуар, являвшийся последствием финансовых проблем, включил в себя балет с неожиданно большим объемом, что не понравилось Гран Опера. В то время, как выше говорилось, в Париже балет считался неинтересным, даже непрестижным искусством, и Дягилев вынужден был арендовать другое помещение для своих выступлений. Он арендовал красивый, но уже потрепанный Театр Шатле, который был украшен новыми декорациями и коврами. (Percival 1971: 20, 27.)

Учитывать все вышесказанное, мы можем делать выводы, что труппа *Ballets Russes* родилась более или менее случайно.

Уже до своего начала гастроль были хорошо известны парижанам, у которых интерес к русской труппе рос с каждым днем. Афиши с портретом Анны Павловой, единственной русской балерины, которая уже получила известность в Европе и повсеместно считалась величайшей балериной России и мира, висели по всему Парижу. (Scheijen 2010: 180, 182.)

Первое выступление сезона и балетной труппы Дягилева состоялось 19 мая 1909 года в театре Шатле, с генеральной репетицией 18 числа, когда «избранное общество, небольшая группа писателей, артистов и критиков, решило нашу судьбу» (Карсавина 1971: 175). В первый вечер давали «Павильон Армиды», «Князь Игорь» и *Le Festin*, дивертисмент. Согласно Карсавиной (1971: 176-77), выступавшей в ведущих партиях, критики восхвалили этот вечер, с которого началась «новая эра в балете».

Я сознавала, что вокруг меня происходит нечто совершенно небывалое, нечто столь неслыханное, столь неожиданное и грандиозное, что становилось почти страшно. Обычный барьер между зрителями и артистами рухнул. Двери, ведущие за кулисы, со всеми своими хитрыми замками и строгими надписями оказались бессильны. Во время антракта сцена заполнилась толпой зрителей, так что с трудом можно было шевельнуться. ... Сотни глаз следили за нами, со всех сторон к нам долетал восклицания: «Он – чудо!» или благоговейный шепот: «Это она!» (Карсавина 1971: 177-178.)

На этой «незабываемой премьере» родился феномен *Ballets Russes*. В прессе о нем писалось очень много. По мнениям многих свидетелей, в мире искусств рождалось что-то совершенно новое. Парижская пресса дала Карсавиной новое имя, *La Karsavina*. Кроме нее Нижинский, Павлова и Ида Рубинштейн вызывали восхищения парижской публики. (Карсавина 1971: 176, 178, 180 & Scheijen 2010: 183-184.)

Un magicien des féerie l'a rendue méconnaissable; ces messieurs les Russes, qui ont le geste large, n'ont pas hésité à jeter... (- -) Ce fut le salut des étoiles aux étoiles... (Brévannes 1909: 4.)

В зрительном зале сидел и англо-немецкий граф, дипломат, покровитель искусства Гарри Кесслер, в чей круг друзей входили такие знаменитости, как композитор Рихард Штраус, писатель Хуго фон Гофмансталь, художник Эдвард Мунк и скульптор Огюст Роден. Граф Гарри Кесслер (Kessler 2005: 574) описывал искусство *Ballets Russes* как «красивое, изысканное, выше всех театральных искусств. Русский балет – одно из самых значительных, выдающихся проявлений нашего времени».

«Павильон Армиды», показанный в премьере, получил достаточно холодные отзывы (Карсавина 1971: 180). Второй одноактный балет, «Шопениана», или *Les Sylphides*, парижанам понравился, но самые сильные впечатления на зрителей произвели «Клеопатра» и «Половецкие пляски», которые восхищали своими страстными эмоциями, экзотической драматургией и бурностью. (Taruskin 1996: 549-550, см. тоже Percival 1971: 29-31.) Пожалуй, именно успех «Клеопатры» принес Дягилеву мысль о теме экзотики для «Русских сезонов» следующего 1910 года. Об этом написано несколько ниже в разделе 3.3.

Слабым местом сезона стала музыка, которая критиковалась как русскими, так и западными критиками.

Что касается до музыки, то кроме «Армиды», она состояла из сборных нумеров, причем эти нумера принадлежали различным авторам и тем нарушалась буквально всякая стройность в плане музыкальных сцен и ансамблей. (цит. по Красовская 1971: 336.)

Как реакция на эту критику, в будущих произведениях коллектив стремился к тому, чтобы и музыка достигла такого же высокого уровня, как и остальные куски спектакля. Это можно было осуществить неонациональным произведением, музыка которого соответствовала бы цветной, оригинальной,

экзотической хореографии и сценографии. (Taruskin 1996: 551.) Мы конечно указываем на балет «Жар-птица», обсужденный во главе 5.

Первый балетный сезон стал «событием интеллектуальной жизни Парижа» (Красовская 1971: 336). Дягилев достиг успеха до такой степени, что его труппу попросили выступить еще один раз – в этот раз уже в Гран Опера, где 19 июня состоялось последнее выступление сезона (Percival 1971: 31). Сезон 1909 года был успешным по артистическим параметрам, однако потеря сезона была огромной: теперь Дягилев должен был своему парижскому промоутеру Аструку 85 000 франков, и их сотрудничество закончилось. Дягилев начал сам переговоры с Гран опера о новом «Русском сезоне». (Scheijen 2010: 194.)

3.3 Сезон 1910 г. и тема экзотики

Сезон 1909 года был большим успехом, и после него стало понятно, что гастроли нужно повторить через год. Подготовка для следующего сезона начались уже летом 1909 года. Из коллектива Дягилев, Бакст и Нижинский провели лето в Венеции, а потом к ним присоединился еще и Фокин. Дягилев переписывался с Бенуа о своих планах и поисках покровителей. В то время Дягилев принял два крупных решения о будущей работе *Ballets Russes*: он хотел включить в репертуар каждого года как минимум одну мировую премьеру и начать сотрудничать с талантливыми иностранными художниками и композиторами. В Венеции родилась мысль о двух совершенно новых балетах, которые имели бы свою премьеру на «Русских сезонах» 1910 года: «Жар-птица» и «Шехеразада». (Scheijen 2010: 186-188, 191-192.) Подробнее о создании «Жар-птицы» будет рассказано ниже в разделе 5.1.

Как в 1909, так и в 1910 году «Русские сезоны» состоялись летом – во время отпуска Императорских театров и их артистов. В 1910 году «Русские сезоны» существенно продлились: труппа выступала в Париже целый месяц и до этого остановилась в Берлине и Брюсселе. (Percival 1971: 31-33.) Но для того, чтобы получить императорское покровительство, Дягилеву нужно было получить для своих спектаклей более престижное помещение в Париже, чем в предыдущем году. (Järvinen 2008:31.)

В середине мая 1910 года коллектив отправился в Берлин на две недели. В 1910 году был уже показан только балет. Большие премьеры этого года были оставлены только для Парижа. В конце мая труппа приехала в Париж, где премьера «Русских сезонов» состоялась 4 июня. Труппа вернулась в Гран

Опера, но нам кажется, не только по требованию императорского двора, но и по желанию самого Дягилева (Scheijen 2010: 198, 200.)

Импресарио хотел показать парижским зрителям и классику и новаторство (Чернышова-Мельник 2011: 186). В репертуар включили балеты «Жизель», «Карнавал» и вечер дивертисментов, который был посвящен теме Востока и даже наименован *Les Orientales*. На «Русских сезонах» 1910 года состоялась премьера двух новых балетов Фокина, «Шехеразады» и «Жар-птицы». «Жизель» и «Карнавал» представляли классику. С «Жизелью» Дягилев хотел «вернуть Парижу Париж, то, что было в нем когда-то создано, а затем утеряно, но сохранено русским Императорским балетом». «Жизель» создана на музыку французского композитора Адольфа Адана в 1841 году, пропала со французских сцен в 1868. На «Русских сезонах» 1910 балет был показан в постановке Мариуса Петипа, сделанной Мариинскому театру. (Чернышова-Мельник 2011: 186, см. тоже Garafola 2005: 55.) Таким образом, «Жизель» представляла и французский и русский балет – и императорскую сторону «русскости». «Старый балет» Петипа, значит императорская Россия была представлена также в дивертисментах 1909 и 1910 гг: *Le Festin* и *Les Orientales*.

Балет «Шехеразада» основывается на восточном цикле сказок «Тысяча и одна ночь» и был создан на раньше написанную музыку Римского-Корсакова, которая изначально была создана как симфония, а вообще не для балета (Чернышова-Мельник 2011: 187). «Шехеразада» представляла ориентальную Россию, а «Жар-птица» бурную русскую экзотику.

В каждом сезоне подчеркивалась «русскость», иконические моменты русской культуры. Почему? Нам кажется, здесь важно иметь в виду, что Дягилев прежде всего – бизнесмен. Он почувствовал возможность превратить русскую культуру в бизнес и спрос зрителей на экзотичную русскую культуру. Дягилев как будто превратил «русскость» в бренд, бизнес. Он не только любил русское искусство, но обладал и отличным чувством бизнеса. Об особенной силе воли Дягилева говорится в разделе 4.3 ниже.

В первые годы своей деятельности в Париже Дягилев представил Западу разные стороны России. «Павильон Армиды» представлял неоклассические дворцы и монументы 18-го века, которые повторялись на сцене в декорациях Бенуа. Тарускин (Taruskin 1996: 542) называет «Армиду» «театральным воплощением эстетики «Мира искусства»». «Клеопатра» и «Шехеразада» представляли ориентальную Россию, а в «Жар-птице» была показана евразийская экзотика. Для Дягилева и его коллектива существовали не только один, но разные виды «русскости». Это было отражено и в том, как они представляли «русскость» Западу. (Garafola 2005: 55-56.)

«Жизель», представлявшая старый балет, оказалась разочарованием и получила холодные отзывы, а «Шехеразада», показанная в премьерный вечер, вызвала настоящий фурор. Парижская публика принимала спектакль с восторгом. Но гвоздем сезона, согласно Красовской (2008: 269), стала «Жар-птица». Музыка Стравинского в «Жар-птице» вызвала восторг в публике, и с помощью ее Дягилев добился именно того результата, которого он согласно Схейену (Scheijen 2010: 200) и хотел: теперь его коллектив был признан как авангардный, что касается и музыки, и хореографии. О восприятии будет подробнее рассказано несколько ниже.

«Русские сезоны» 1910 года стали решающими и для развития хореографии Фокина. Именно успех «Клеопатры» в сезон 1909 года определил дальнейшее развитие репертуара *Ballets Russes*. Дягилев чувствовал, что хотели зрители, и их притягивала именно экзотика. Таким образом Дягилев со своим коллективом ответил на спрос и каждый сезон представлял как минимум один экзотический балет, либо с русской либо восточной темой. В сезоне 1910 года это – «Жар-птица» и «Шехеразада». Дягилев превратил экзотику на успех в билетной кассе. (Garafola 1989: 43.) И так мы можем делать такой вывод, что развитие балетного искусства XX века частично определил закон спроса и предложения, а реализовано оно было Дягилевым.

Сезон 1910 стал во многом решающим для дальнейшей деятельности Дягилева и *Ballets Russes*. Он стал настолько успешным, что после него официально создавалась антреприза и труппа *Les Ballets Russes de Diaghilev* («Русский балет Дягилева»), которая имела постоянную резиденцию в Монте-Карло. В дальнейшие годы, до 1929 года и смерти Дягилева, труппа выступала на разных сценах Европы, в т. ч. в Париже, Лондоне, Монте-Карло, Берлине и Брюсселе, и также в Америке. (Garafola 1989: 180-181.)

4. Восприятие и особенности «Русских сезонов»

Дягилев был не первым, кто привез русское искусство и русский балет на Запад. Но именно «Русские сезоны» стали большим событием в Париже – и в истории. Ниже в этой главе мы обнаружим, что «дягилевские сезоны» стали и важным знаменателем в развитии балета, но по-многому повлияли и на другие виды искусства. «Русские сезоны» вызывали большой интерес среди парижской прессы, но и русская пресса не игнорировала деятельность Дягилева. «Сезоны» все же по-разному оценивались в Париже и в России. Как

именно писала о них парижская пресса, и почему в России к «Русским сезонам» относились по-другому? А почему именно они стали такими успешными, что же было особенного именно в Дягилеве и его «Русских сезонах»? Нам кажется, что личные качества самого Дягилева играли большую роль в успехе «Русских сезонов».

4.1 Общее восприятие «Русских сезонов» в 1909 и 1910 гг.

Отклики на выступления труппы *Ballets Russes*, вышедшие в российской прессе, достаточно малоизвестны среди западных ученых. По мнению Ярвинен (Järvinen 2011: 2) причина кроется в том, что большинство западных исследователей не знают русский язык, а только редкие тексты русских критиков вышли в переводах, и, к тому же, это работы достаточно консервативных, на наш взгляд, критиков, выступавших за старый балет. Хотя это и малоизвестно на Западе, в российской прессе много было написано о гастролях дягилевской балетной труппы, особенно об их выступлениях в Париже.

Восприятие труппы и ее выступлений существенно отличалось на Западе и в России, как пишет Ярвинен (Järvinen 2008: 18). На Западе критики выходило гораздо больше, чем на родине *Ballets Russes*. Тем не менее, по мнению Ярвинен, русская рецепция считалась более важной для самого коллектива, так как артисты имели тесные связи с Императорскими театрами и активно следили за тем, что и как о них писала отечественная пресса. Многие артисты, в т. ч. ведущая балерина труппы, Карсавина, продолжали работать в Мариинском театре до создания постоянной труппы *Ballets Russes*. (Järvinen 2008: 18.)

Парижская публика полюбила артистов *Ballets Russes*. Западный зритель явно видел что-то совершенно новое. Русский поэт и журналист Николай Минский (настоящая фамилия Виленкин), уехавший за границу, присылал свои статьи для московской газеты «Утро России» в том числе о Русских сезонах:

Русский балет был в течение двух месяцев предметом не только большого восторга, но и беспредельного удивления - - Французы бесспорно признали превосходство русского балета и в своих восторгах не скупились на слова. (Минский 1910.)

Однако больше всего западные критики восхищались чудесными декорациями и красивыми костюмами, и вообще обращали внимание на общую

визуальность. Например, в рецензии газеты *Figaro* о сезоне 1909 года действительно много написано о декорациях и костюмах (Brévanes 1909: 4). Ярвинен (Järvinen 2008: 21) пишет, что зрители на Западе видели спектакли *Ballets Russes* только как зрелище.

По Схейену (Scheijen 2010: 185), эти декорации были в принципе похожи на обычные декорации, используемые в театрах по всему миру. А чем тогда выделялись декорации и вообще спектакли дягилевской труппы? На фоне всех вопросов, касающихся визуальности, присутствовала эстетическая программа деятелей «Мира искусства» (Красовская 1971: 340). Коллектив уделял много внимания особенно тому, чтобы все костюмы и декорации действовали вместе и создали целое, единое визуальное впечатление.

Живописно-драматургическая основа определяла образ спектакля. Музыка и танец вступали в сотрудничество, чтобы служить драме и живописи как главным компонентам балетного действия. (Красовская 1971: 340.)

Одним словом сказать, коллектив стремился к созданию «гезамткунстверка», по идеалу Вагнера, и таким его произведения и оценивались на Западе. Для парижской публики творчество *Ballets Russes*, особенно «Жар-птица», имеющая свою премьеру на сезоне 1910 года, являлось настоящим «гезамткунстверком».

Жар-птица, плод интимного сотрудничества хореографа, композитора и художника, представляет собою чудо восхитительнейшего равновесия между движениями, звуками и формами. (цит. по Лифарь 1993: 230.)

Французский критик Анри Геон далее заявил во своей рецензии о «Жаре-птице», что «Стравинский, Фокин, Головин – я вижу в них одного автора» (там же). Иными словами, критик констатирует, что музыка, хореография, декорации и костюмы сливаются в произведении, создавая целый «гезамткунстверк».

Но в России спектакли оценивались с другой точки зрения. Для Бенуа «Жар-птица», которая в то время в Париже принималась за совершенство «гезамткунстверка», провалилась как идеал этой вагнерской мысли. Также Бенуа считал, что балет не осуществил свои возможности прирожденного символизма, присутствующего в образе Жар-птицы, так как экзотика была обработана экзотикой, как будто с точки зрения того зрителя, кому спектакль был адресован. (Бенуа 2006: 463-466.) Следует подчеркивать, что *Ballets Russes*

ни разу не выступала на российских сценах и спектакли были именно для западной публики. А «Жар-птица», произведение, которое было заказано и сделано специально для экспорта – тем более. Нам кажется, что Дягилев стремился к тому, чтобы показать что-то новое и экзотичное именно парижским зрителям. Это не обязательно должно считаться экзотикой в России.

Труппа Дягилева в огромных объемах привлекала людей на Западе, где выходило много положительных рецензий. Можно сказать, что этим одна цель для России была достигнута, так как императорский двор же стремился поднять славу страны при помощи «Русских сезонов». Но этого не было достаточно.

Россия не одобряла то, как оценивали их искусство на Западе. Положение балета в российском обществе, отношение власти и света к балету, что мы упомянули уже выше в нашей работе, повлияли и на то, как о нем писала русская пресса. В России балет имел императорский статус и всегда занимал особое место в обществе. (Järvinen 2011: 2.) По словам В.А. Теляковского, директора Императорских театров того времени, он считался «почти государственным делом, истоком гордости страны». Балет наслаждался популярностью у императорской семьи и был широко представлен и в российской прессе. (Järvinen 2008: 19, 22-24.) Поэтому, кажется, россияне и не могли равнодушно относиться к тому, как оценивали на Западе *их* искусство.

Как мы обнаруживали, эти две полюса, русские и западные критики, по-разному оценивали спектакль *Ballets Russes*. В России критики привыкли оценивать спектакль классического танца, обращая внимание на исполнение артистов, их академичность, техничное мастерство и чистоту, сравнивая разные составы. Чтобы оценить спектакль, по мнению русских критиков, обязательно оценить и формы, нарисованные хореографией, но еще важнее – их исполнение артистами балета, особенно исполнение балерин. Этого они ожидали и от своих западных коллег, потому что именно эти качества стали значительными для того, чтобы определить, качественный ли спектакль. А отсутствие подобных замечаний возмущало критиков в России, и они считали своих западных коллег неспособными оценивать балетный спектакль. (Järvinen 2008: 2, 4, 18.)

Считалось, что за пределами России дягилевская труппа представляла всю свою родину. Привозя русский балет в Европу, Дягилев экспортировал и весь образ России. На своей родине Дягилева ругали за то, что он представлял в Париже неправильный образ, испортив репутацию самого русского народа. (Järvinen 2008: 18, 22.) Западные рецензии были полны такими

прилагательными как «дикий, яростный, варварский». Эти слова, по мнению россиян, ничего общего с Россией или русским народом не имели, а тем более с классическим балетом. Французы видели Россию как восточную глубинку, народ которого представлял собой танцующих варваров. Такая импликация была в противоречии с тем, что практически все артисты балета труппы получили академическое образование в Императорских театральных училищах. Как размышляет Ярвинен (Järvinen 2008: 25), россияне, возможно, и считали себя востоковедами, но на взгляд французов они – народ самого востока. (Järvinen 2008: 24-26).

Для Европы Россия оставалась страной варваров (Карсавина 1971: 169).

Проблема, кажется, в том, что эти *русские* произведения на самом деле не обязательно представляли аутентично русские элементы, а заимствовали элементы с другим происхождением. Например, в «Половецких плясках» были представлены не русский народ, а половцы. А ориентализм вообще был исключен из настоящей «русскости». Согласно Ярвинен (Järvinen 2003: 153-154), эти нерусские элементы являлись примером и следствием русской Империи, но это не значит, что они считались бы русскими. Ярвинен предлагает, что русским артистам просто не пришло в голову, что их ориентальные постановки могли бы приниматься за демонстрацию настоящего русского характера. Мы, однако, считаем, что Дягилев не по ошибке передал Парижу такой образ «русскости».

Настоящая «русскость» музыки тоже была под сомнением в России. Но музыка разделила мнения и среди русских. Приведем пример опять о «Жар-птице».

В Париже музыка «Жар-птицы» считалась русской с большой буквой, с ее фольклористическими, ориентальными и авангардными элементами. В России она по-другому воспринималась: там считалось, что, хотя музыка действительно удачно написана, для русской музыки в ней не хватало настоящего русского характера. Кроме того, для России музыка «Жар-птицы» не представляла новую музыку. Но для Парижа она действительно являлась новой, авангардной, и, конечно же, русской. (Taruskin 1996: 642-645.) Музыка, в отличие от остальной постановки, была оценена и Бенуа как удачная: «Если в чем другом «Жар-птица» еще не вполне то, о чем мечталось, то по своей музыке – это уже сразу достигнутое совершенство». (Бенуа 2006: 463.)

Но, как минимум в одном и парижские журналисты, так и русские корреспонденты находили согласие. Обе стороны считали «Бориса Годунова»

Дягилева – «новой, блестящей победой или новым торжеством русского искусства» (цит. по Зильберштейн и Самков 1982 i: 419.) Этот спектакль 1908 года во многом определил будущее «Русских сезонов» и *Ballets Russes*. О нем и сезоне 1908 года подробнее написано в разделе 3.1.3.

Русский балетовед В.Я. Светлов (2009: 223-224), который часто хвалил Дягилева, рассуждал, что русские критики научили их западных коллег тому, как нужно писать о балете. Как уже выше было отмечено, в то время во Франции балетного искусства почти уже не существовало, а вслед за этим исчезла и балетная критика.

Гастроли *Ballets Russes* оценивались такими критиками, которым балетный и часто даже театральный мир был чужим, так как они являлись специалистами по музыкальному искусству (Järvinen 2011: 7). При этом может быть и правильно, что русские критики считали их неспособными оценить балетное искусство. Тем не менее выступления русского балета в лице *Ballets Russes* повлияли на западное общество: влияние можно было видеть не только в развитии балетного искусства на Западе, но и в направлениях современной моды (Красовская 1971: 338-339). Также мы можем сказать, что благодаря *Ballets Russes* развивалась и балетная критика во Франции.

Следует ли тогда считать, что цель Дягилева не удалась? Что он по ошибке транслировал западному зрителю такой образ России, русской культуры? Нам кажется, что Дягилев хорошо осознал свою позицию, в которой его труппа представляла всю Россию, и он намеренно воспользовался возможностью передать и обработать свой собственный вид «русскости». Мы считаем, что на этот собственный вид огромное влияние имели годы, проведенные Дягилевым в провинциальной Перми, и «Мир искусства», его художественные и идеологические ценности. К тому же, на выборы импресарио одновременно повлиял и другой фактор, что уже отмечено нами в этой работе: закон спроса и предложения; спрос зрителей и цифры в билетной кассе.

4.2 Общественное влияние *Ballets Russes*

Влияние, которое Дягилев имел на историю балета XX века, было неоспоримым. Это мы можем сказать, судя по многочисленным источникам, рассмотренным нами для этой работы. В качестве импресарио Дягилев соединил разных артистов, которые поставили себе общую художественную задачу. *Ballets Russes* был не только балетной компанией, но он продвинул авангардных артистов, являясь платформой для их общения и взаимодействия.

(Paranikolaou 2008: 564.) Дягилев, содействовав в реализации этих артистов и продвинув их творчество, которые развивали искусство, таким образом, и сам являлся ключевым лицом в развитии европейского модернизма.

Ballets Russes сильно повлиял на парижское общество и поменял то, как зрители видели танец. А Дягилев поменял систему, по которой коллективы работали: раньше они работали только под государственной поддержкой, а теперь они самостоятельно искали финансирования и частных покровителей. (Jowitt 2009: 27.)

Дягилев с нуля создал балетную компанию, которая почти 20 лет успешно выступала на коммерческой рынке. Для этого нужны, конечно, деньги, к которым Дягилев совсем не равнодушно относился. Труппа являлась частной компанией, которая поставила себе задачу повысить артистичный уровень балетного искусства того времени. (Garafola 1989: 147.) В этом уже одно уникальное сочетание.

Дягилев отказался от традиционной формы балетного спектакля, а основным форматом его коллектива стали одноактные балеты. Как и ранние принципы «нового балета», Дягилев настаивал, чтобы движение соответствовало теме спектакля и было как можно больше аутентично. (Garafola 2005: 39-40.) Фокин, являющийся первым и единственным хореографом *Ballets Russes* первых лет их деятельности, реализовал эти мысли во своих хореографиях, где само движение являлось главным. Хореограф заменял балетную пантомиму движением всего тела, и условный разговор руками, входящий в «старый балет», был выражен в самом танце. (Фокин 1981: 144.)

«Жар-птица» – хороший пример того, что в балете отсутствовала традиционная балетная мимика, которая была заменена хореографией, объясняющей действия балета (Taruskin 1996: 587). Красовская (2008: 213, 242, 251) называет этот стиль Фокина «пластической драмой». В реформу Фокина входила и новая драматургия, и новые формы танцевального языка и хореографии. Когда «старый балет» исключительно требовал выворотных ног, то Фокин пользовался и невыворотными, «естественными» положениями ног. Четкие позиции рук были иногда заменены Фокиным вольным, более свободным рисунком рук. Фокин также соединил классический танец с элементами народно-характерного танца, что мы обнаруживаем ниже во главе 5, обсуждая балет «Жар-птицу».

Также Дягилев поставил – или вернул – мужского танцовщика на центральное место в балетном искусстве. В то время в балете главной являлась балерина, а мужские танцовщики имели партии более или менее второго плана.

А Дягилев, привезя в Париж легендарного артиста балета, Вацлава Нижинского, с кем имел интимные отношения, поставил мужские партии в центр балетного спектакля, как минимум на одном уровне с женскими. Его мужские артисты, особенно Нижинский, выступая на западных сценах, больше всех привлекали и внимание публики. (Pritchard 2010: 39, см. тоже Greskovic 2009: 1.) Опять мы видим, что личные знаменатели играли роль в выборах Дягилева. Но так как Нижинский до сих пор считается одним из самых легендарных артистов балета, мы можем сказать, что импресарио сознательно принимал решения.

Для нового балета нужна была и новая музыка. *Ballets Russes* поменял, например, отношение в работе композитора и хореографа, которые теперь впервые создавали произведение вместе, в тесном сотрудничестве. Благодаря Дягилеву появилась и русская музыка, специально созданная для балета, первой из которой была «Жар-птица» Стравинского. Дягилев стал значительным деятелем и в этой музыкальной революции. (Garafola 2005: 45, 48.) После «Жар-птицы» был поставлен, например, балет «Ромео и Джульетта», основывающийся на одноименной, известной пьесе Шекспира. Создание балета, пожалуй, один из самых известных примеров тесного сотрудничества композитора и хореографа: Сергей Прокофьев сочинял музыку прямо при хореографе Леониде Лавровском, кто тут же ставил хореографию. Родился шедевр, предшественником которого являлась «Жар-птица». «Жар-птица» являлась и первым балетом, поставленным на русскую тему – но не последним. После нее в XX веке появились и другие балеты, поставленные на русскую тему или сюжет. В следующем году появился балет «Петрушка», поставленный по русской сказке, а в 1986 году имел свою премьеру балет «Анюта», основывающийся на повести А.П. Чехова «Анна на шее». «Жар-птица» входил в репертуар *Ballets Russes* до конца существования антрепризы и до сих пор идет в репертуаре, например, Мариинского театра.

Как мы не один раз в нашей работе отмечали, во всей своей деятельности Дягилев подчеркивал «русскость», и музыка не была исключением. Музыка русских национальных композиторов являлась главным источником русской идентичности «Русских сезонов». Дягилев пользовался русским национальным фольклором как экзотикой, для того чтобы подчеркивать национальный характер, «русскость». (Garafola 2005: 49, 108.) А в Париже, где символизм являлся господствующим течением до и после наступления XX века, принимали «русскость» как экзотику. Мы можем сказать, что «русскость» Дягилева и «Русских сезонов» повлияла на развитие европейского модернизма.

Между 1909 и 1929 годами *Ballets Russes* был центральным деятелем, создавая и продвигая новые идеи и направления, тренды, которые имели значительное влияние не только на балет, но и на многие виды искусства и даже на моду. Именно экзотика спектаклей *Ballets Russes* стала вдохновением для дизайнеров и зрителей. Влияние экзотических костюмов и декораций 1909 и 1910 года, особенно Бакста, явно и сразу стало заметно в парижской моде, в т. ч. в работе Поля Пуаре, ведущего парижского модельера первых десятилетий XX века. Почти все модельеры скопировали, например экзотичные сочетания ярких красок и шили одежду в духе *Ballets Russes*. (Poesio 2011: 167, 170 & Jowitt 2009: 28.) И А.В. Луначарский (1914: 257) замечал влияние *Ballets Russes* на жители Парижа и писал, что особенно влияние Бакста «вышло за рамки театра и изменило стиль дамских мод и мебелировки квартир».

К тому же после экзотичной революции *Ballets Russes* 1909 и 1910 года ведущие имена западной моды и искусства, в частности Коко Шанель, Анри Матисс и Пабло Пикассо, стали сотрудничать с Дягилевым. Они в сотрудничестве с художниками *Ballets Russes* создавали новые костюмы и декорации для спектаклей труппы. Соответственно они могли и воспользоваться идеями для своей работы, которые по-своему распространяли эстетику *Ballets Russes*. Отношение между ними являлось взаимно полезным. (Davis 2010: 9, 15.)

The boundaries between stage and street collapsed (Davis 2010: 8).

Девис (Davis 2010: 8) пишет, что *Ballets Russes* повлияли на развитие модернизма, но кроме искусства и моды, их влияние можно было видеть и, например, в трендах, касающихся еды и декорации домов. Ориентализм теперь господствовал во всем.

Но не только мода и искусство того времени пользовались *Ballets Russes* как источником для идей и работы, а влияние дягилевской труппы можно чувствовать и в современных трендах. *Ballets Russes* стал вдохновением для крупного имени в мировом моде, дизайнера Ива Сен-Лорана, чья коллекция в 1976 году был «экзотичной, этнической, декадентской». Говорилось, что коллекция Сен-Лорана 1976 года обеспечила существование и продолжение наследства модельера, и также продолжение наследства Дягилева. После Ива Сен-Лорана эстетика *Ballets Russes* отражалась в работе и других ведущих современных модельеров, в т. ч. Ральфа Лорена, Марка Джейкобса, Веры Вонг, и Карла Лагерфельда, которые особенно в 2009 году отмечали столетие первого выступления труппы и вдохновлялись ее искусством. (Davis 2010: 7, 8, 18.)

Литература и писатели Европы не были исключением, а тоже находились под влиянием *Ballets Russes*. Например, Джеймс Джойс, Жан Кокто, Т. С. Элиот и Дейвид Герберт Лоренс интересовались и вдохновлялись искусством дягилевской труппы. Но и в литературе связь являлась обоюдной: Рутерфорд (Rutherford 2009: 93-94, 97) предлагает, что писатель Оскар Уайльд и иллюстратор Обри Бёрдслей, кого Дягилев лично встречал уже во время его поездки в Европу в конце XIX века, повлияли на деятельность Дягилева, в особенности во время «Мира искусства». А через «Мир искусства», будучи самым значительным знаменателем *Ballets Russes*, влияние писателей перешло и на будущую деятельность импресарио. К тому же в 1907 году, в Париже состоялась премьера оперы Штрауса «Саломе», поставленную на текст Уайльда с провокационными иллюстрациями Бёрдслея. Опера, шедшая одновременно с «Русскими сезонами», стала большим событием, и Дягилев не мог его не учесть.

Как художественная, социальная и финансовая единица, *Ballets Russes* имела такие последствия, которые можно ощутить даже сегодня. Коллектив создал артистические направления и тренды, которые доминировали в балете даже долго после смерти самого Дягилева. (Garafola 1989: 148.)

4.3 Особенности дягилевской воли

Дягилев был далеко не единственным предпринимателем, который вывозил русское искусство в Европу, и императорская власть поддерживала не только его (Järvinen 2011: 2). Что же было особенного именно в Дягилеве и «Русских сезонах»?

Русский балет был вывезен за границу уже в XVIII веке. «Русские сезоны» отличались тем, что на них была представлена русская культура в целом, в т. ч. живопись, музыка, хореография. (Красовская 2008: 265.) Дягилеву удалось присоединить артистов, представляющих «лучшую силу» своей дисциплины. (Järvinen 2011: 5.) Нам кажется, именно это сотрудничество всего коллектива являлось одной из важных причин, благодаря которым Дягилев стал самым известным из всех импресарио того времени. При этом его опыт в качестве главного редактора журнала «Мир искусства» принес Дягилеву зарубежную славу уже до его гастролей с балетом. Дягилев был хорошо известен среди высшего света Европы, что помогло ему создать широкую зрительскую базу для своих проектов и завязать связи с людьми, имеющими большое влияние на культурную жизнь Парижа. (Järvinen 2011: 5.) Хорошие отношения Дягилева с

коммерсантами повлияли на его успех в качестве импресарио (Järvinen 2008: 28).

Но Дягилев не только хотел создать хороший бизнес. Учитывая и финансовые факторы, импресарио не допускал никаких компромиссов в том, что касается артистических качеств. Пожалуй, нам кажется, из-за этого «Русские сезоны» достигли такого огромного успеха. Мы можем сказать, что Дягилев, стремясь к финансовому успеху, уважал само искусство и его творческие ценности.

Работа труппы *Ballets Russes* – как уже «Мир искусства» – основывалась на сотрудничестве. Тем не менее, согласно Карсавиной, Дягилев строго держал все в своих руках. Он явно имел свой, определенный взгляд, по которому он, даже при тесном сотрудничестве, управлял проектом.

Он хотел самостоятельно решать все художественные вопросы. Его неукротимая воля и энергия приводили в движение весь механизм, всю сложную машину нашей антрепризы. - - Неустанное стремление к новому, неизведанному, было частью его бурного, неумного характера. (Карсавина 1971: 172, 179.)

В коллективе присутствовал плюрализм мыслей, составлявший официальную идеологию коллектива, и в то же время присутствовала потрясающая сила Дягилева и его собственного характера, которая все-таки руководила всего деятельностью.

Этой же энергией Дягилеву удалось заразить и других членов коллектива. Как говорил Вальтер Нувель в 1898 году во времена «Мира искусства», в коллективе все работали с большим энтузиазмом. (цит. по Garafola 1989: 155.)

Многие исследователи и современники Дягилева писали о тонкой интуиции и чувстве прекрасного, которыми импресарио обладал. Он был способен обнаружить таланты и соединить их в сотрудничестве. Дягилев же «нашел» талант Стравинского и предложил ему написать музыку к «Жар-птице» еще до того, как композитор стал широко известным. «Внимательно наблюдайте за этим человеком, очень скоро он станет знаменитостью». (Карсавина 1971: 186.) О рождении балета «Жар-птица» написано ниже во главе 5.

Мы согласны с Гарафолой (Garafola 1989: 200), по словам которой успех *Ballets Russes* был обязан именно интуиции Дягилева, который чувствовал спрос рынка, видел в нем возможности и понимал, как это все использовать с высоким искусством. Но на наш взгляд, это не единственный фактор в его успехе.

Мы можем сказать, что Дягилев любил «искусство ради искусства». В его деятельности можно находить много знаков этой мысли, вдохновлявшей и Вагнера. Дягилев был равнодушен к ценностям красоты и искусства, которые он уже в детстве научился уважать. Джонсон (Johnson 1997: 31) пишет, что Дягилев посвятил свою жизнь искусству и красоте, от чего появилось, как мы считаем, его желание всегда достигать только самого высшего качества. К этому мы хотим еще добавить, что свою любовь и уважение к искусству Дягилев хотел превратить в хороший бизнес. Но именно высоким качеством он и его деятельность отличались. В свой коллектив Дягилев собирал самые яркие таланты своего времени. Для костюмов были использованы только самые лучшие материалы. Мы можем делать вывод, что и зритель уважал высокое качество.

Обсуждая особенность Дягилева в качестве импресарио, мы не можем не рассматривать его личные качества. Характер Дягилева имел огромное влияние на то, как он работал. За импресарио-бизнесменом скрывался человек, который всегда стремился к новым целям, человек, который ценил эстетику и никогда не хотел остановиться.

Постоянный поиск новых проявлений красоты абсолютно соответствовал его темпераменту; едва достигнув цели, он, влекомый своим беспокойным духом, устремлялся вперед, к новой цели. (Карсавина 1971: 229.)

Поиск новаций, упомянутый Карсавиной, тоже важный момент в успехе Дягилева. Сергей Лифарь, который входил в дягилевский коллектив в 1920-х годах, отмечает, что коллектив *Ballets Russes* отличался и тем, что Дягилев был всегда готов пробовать что-то новое и с этим рисковать. (цит. по Garafola 1989: 79.) Его тянули к себе авангардные эксперименты и, со своим тонким вкусом, он не боялся новаторства – наоборот.

Особенная сила воли, присутствовавшая в Дягилеве, была выработана у него уже дома. Схейен (Scheijen 2010: 48) считает дягилевскую волю почти нечеловеческой. Это же желание вело Дягилева вперед на его пути, на котором, как нам кажется, ничего полностью случайного не бывало. Во многих мемуарах о Дягилеве отмечается влияние Е.В. Дягилевой, рано заменившей ему родную мать. (Деменева 2010: 160.) Именно она заставила маленького Дягилева поверить в себя и научила его «забыть фразу «я не могу». Это –

фраза, которую Вы должны забыть: кто хочет, тот всегда может» (Haskell 1935: 11).

Мы считаем, что еще одним из главных факторов успеха Дягилева являлась его систематичность. Он тщательно рассчитывал все шаги своего бизнеса, и то, что казалось случайностью, было на самом деле хорошо обдуманым поступком. Или, можно сказать, что Дягилев умел воспользоваться случайностями и такими возможностями, которые случайно появлялись. Балетный критик и исследователь Поэсио (Poesio 2011: 170) констатирует во своей статье, что слава *Ballets Russes* опиралась на расчет того, как коллектив отвечал на существующие тренды и, с другой стороны, как он создавал новые. Именно новые тренды, созданные коллективом, являлись ядром его славы.

5. «Жар-птица» – первый русский балет

Тарускин (Taruskin 1996: 555) называет «Жар-птицу» фундаментальным спектаклем мирового балета. Мы считаем, что «Жар-птица» действительно изменил балет и является основополагающим произведением, которое оказало большое влияние на развитие *нового* балета.

До появления «Жар-птицы» не было балета с темой из настоящего русского фольклора. Балет создал «совершенно новую трактовку русской темы в балете» (Красовская 1971: 352). Создание балета «Жар-птица» было важным этапом и для Дягилева и компании *Ballets Russes*. Этот первый русский балет приносил Дягилеву больше славы, что упрочило позицию *Ballets Russes*. Балет также укрепил позицию самого элемента русской мифологии Жар-птицы как символа русской культуры. (Dianina 2012: 238).

В этой главе мы будем обсуждать создание этого первого русского балета и рассматривать его в контексте «русскости».

5.1 Создание балета – сотрудничество всего коллектива

Вероятно, из-за успеха русского «Бориса Годунова» Дягилев хотел создать русский балет с русской историей, которого пока не существовало. Как импресарио сам писал

Мне нужен балет и русский – первый русский балет, ибо таковых не существует – есть русская опера, русская симфония, русская песня, русский танец, русский ритм – но нет русского балета. И вот таковой мне очень нужен. (Зильберштейн и Самков 1982 ii: 109.)

Мы считаем, что из-за возрастающего интереса французской публики к русской культуре, к русской экзотике, идея сочинения балета на русскую тему стала еще более привлекательной. К тому же, как Дягилеву казалось, поставить балет было экономически выгоднее и просто дешевле, чем полная постановка оперы.

А почему тогда была выбрана «Жар-птица» в качестве темы первого русского балета? Опять мы обнаруживаем, что отчасти причина была чисто случайной, но в то же время Дягилев со своим коллективом хватался за эту случайность и превратил ее в большой успех.

Фокин, кто был ключевым человеком в создании либретто для балета, тоже видел смысл для создания «Жар-птицы»:

Не хватало балета чисто национального. Не хватало балета из русской жизни или на тему из русской сказки. (Фокин 1981: 138.)

Фокин (1981: 138), рассказывает, что, когда они в коллективе стали искать сюжет, то заметили, что почти все образы русской народной фантазии уже прошли на сцену. Особенно в операх Римского-Корсакова уже были использованы «лучшие литературные обработки русской сказки». Мы хотим подчеркнуть, что Дягилев хотел создать что-то *новое*. И как коллектив выяснил, только образ Жар-птицы остался еще никем нетронутым в сценических произведениях.

Жар-птица – фигура русской мифологии и персонаж русских сказок – считается одним из самых стандартных существ русской мифологии. Она фигурирует во многих русских сказках и произведениях разных видов искусства. По Мифологическому словарю (1991: 212) Жар-птица – чудесная птица восточнославянской сказке. В волшебной сказке Афанасьева «на ней перья золотые, а глаза восточному хрусталу подобны». Мы замечаем, что в русской фольклоре Жар-птица обладает восточными, ориентальными чертами. Она каждую ночь прилетает в сад к золотой яблони и «вдруг осветило весь сад так, как бы он многими огнями освещен был». (Бараг и Новиков 1984: 331.) По мифологии, золотая окраска Жар-птицы связана с тем, что птица прилетает из

другого царства, «тридесятого». Она экзотичная, чужая, недостижимая. Питается она золотыми яблоками бессмертия.

Но фигура волшебной птицы встречается не только в русском, но и в европейском фольклоре. Она входит в группу волшебных птиц, популярных для членов общества «Мира искусства» и других символистов. У Роберта Шумана была «Вещая птица», у Вагнера «Лесная птица». С другой стороны, и композитор из русской «Могучей кучки» Римский-Корсаков воспользовался мотивом волшебной птицы: в «Садко» присутствует птица Феникс, а в «Сказке о Царе Салтане» фигурирует Царевна Лебедь. (Красовская 1971: 353-354.) В финском символизме также появляется фольклорная птица, лебедь из финского национального эпоса «Калевала», *Tuonelan joutsen*. Как и с Жар-птицей, стрелять в этого лебедя означает навлечь беду.

Традиционно Жар-птица является целью поиска героя сказки и одновременно она становится и благословением, и проклятием для человека, которому ею удастся завладеть. В сказках существует тот же главный мотив: молодой человек находит золотое перо Жар-птицы. Ему советуют перо не брать «Не бери пера; будет беда!». Молодой человек все же не может сопротивляться красоте горящего, как огонь пера, и берет его. Вслед за этим ему приходится проходить сильное мучение, но в итоге он будет награжден за свои усилия. (Бараг и Новиков 1984: 344-349.)

Выше мы отмечали, что решение поставить балет с темой Жар-птицы в большей части случайность. Но если учитывать все обстоятельства, то выбор дягилевского коллектива становится более логичным последствием. Тарускин (Taruskin 1996: 557) анализирует, что Жар-птица как прекрасное и загадочное существо олицетворяет то, насколько равнодушно красота может относиться к человеческому влечению и беспокойствам. Таким образом, Жар-птицу можно считать символом идеи «искусство ради искусства», господствовавшей в эпоху символизма. Как мы уже обнаруживали, эта мысль вдохновляла Дягилева в течение всей его деятельности.

В центре одноименного балета, кроме самой Жар-птицы, находится Иван-царевич, также фигура многих русских фольклорных сказок. В поисках невесты он стремится освободить царевну Ненаглядную Красу, которая находится в зачарованном саду Кощея Бессмертного и под заклятием этого злого волшебника. Иван-царевич ловит Жар-птицу, но отпускает ее на волю, и потом при помощи Жар-птицы побеждает Кощея Бессмертного и освобождает царевну Ненаглядную Красу и остальных, плененных Кощеем Бессмертным царевен.

Как мы уже отмечали, одна Жар-птица появляется во многих русских сказках. В особенности она встречается в сказках писателя и собирателя русского фольклора Александра Афанасьева. Его знаменитая антология «Народные русские сказки», где можно не один раз встречать и Жар-птицу, первоначально была издана в 1855-1863 гг. Но уже до Афанасьева тема Жар-птицы была использована, в т. ч. русскими поэтами Николаем Языковым и Василием Жуковским. (Taruskin 1996: 561.) Кроме того, сборник стилизованных былин Константина Бальмонта был назван «Жар-птицей». А вообще русская мифология наслаждалась возрождением в конце предыдущего столетия (Dianina 2012: 238). Мотивы народной русской сказки присутствовали в литературе и искусстве. Они вдохновляли, например, поэта Александра Блока и встречались в живописи у художников Константина Рериха и Михаила Врубеля. (Карсавина 1971: 353.) Отсюда же следовала установленная позиция сказки «Жар-птица» в русском фольклоре. Дьянина (Dianina 2012: 224) упоминает «Жар-птицу» и *Ballets Russes* как русский канон вместе, в т. ч. с Пушкиным и Достоевским, Чайковским и Мусоргским, Эрмитажем и Мариинским театром.

Но в фольклоре сама Жар-птица не является центральным действующим лицом ни в одной сказке. Чтобы создать балет с темой Жар-птицы, дягилевский коллектив вынужден был искать элементы из разных русских народных сказок и соединить их в либретто нового, одноименного балета. То, что части и элементы переносятся из одной сказки в другую, в самом деле, особенность, которой русские народные сказки обладают (Пропп 1969: 13). И в этом смысле создание либретто для балета «Жар-птица» соответствовало народности русской сказки.

Как же тогда выбирались эти сказки и элементы, использованные для либретто, кроме самой Жар-птицы? И какие сказки были привлечены для балета? Тарускин (Taruskin 1996: 556) пишет, что идея соединить мифическую Жар-птицу и раньше несвязанную с ней сказку о Кощее Бессмертном была, пожалуй, найдена в популярном русском стихотворении Якова Полонского «Зимний путь», где говорится о Жар-птице и чародее-царе, а также о царевне и волке:

И я вижу во сне, как на волке верхом
Еду я по тропинке лесной
Воевать с чародеем-царем
В ту страну, где царевна сидит под замком,
Изнывая за крепкой стеной.

Там стеклянный дворец окружают сады,
Там жар-птицы поют по ночам
И клюют золотые плоды [- -] (Полонский 1844: 19-20.)

С помощью стихотворения Полонского мы действительно можем идентифицировать одну базовую сказку, на основе которой либретто было создано. «Сказка об Иване-царевиче, Жар-птице и о сером волке» Афанасьева считается одной из самых известных сказок собирателя. Сказка выходила в разных версиях, и Тарускин (Taruskin 1996: 559-561) предлагает, что Фокин сталкивался именно с версией с известными изображениями Ивана Билибина, вышедшей в 1901 году. Нам кажется, что хореограф мог вдохновляться и акварелью Елены Поленовой, сделанной на тему этой же сказки, вышедшей в журнале «Мир искусства» в 1900 г. (Dianina 2012: 238). Однако с Билибиным здесь и вторая, интересная связь: как отмечено нами в разделе 3.1.3, Билибин являлся художником «Бориса Годунова», имеющим огромный успех на «Русских сезонах» 1908 года.

Остальные персонажи вышеупомянутого стихотворения Полонского, чародей-царь и царевна, тоже стандартные персонажи русского фольклора и встречаются во многих сказках Афанасьева. В балете они – Царевна Ненаглядная Краса и Кощей Бессмертный, который с тем же именем фигурирует и в фольклоре, в т. ч. и в одноименной сказке. Однако всего лишь в одной сказке они появляются все вместе – эта тоже русская народная сказка «Гусли-самогуды», вышедшей в другой антологии Афанасьева. (Taruskin 1996: 565.) По мемуарам Фокина (1981: 138) мы можем делать вывод, что композитор пользовался и этой сказкой в качестве одного из источников для либретто, так как он первоначально хотел включить в него волшебные гусли. Фокин все же от гуслей отказался, так как при создании балета коллектив еще предполагал в том же сезоне показывать оперу «Садко», в которой также появляются гусли. Но, кроме пропавших из сценария гуслей, много элементов в либретто можно находить именно в сказке «Гусли-самогуды».

В этой сказке для либретто особенно важен один эпизод. По нему, вероятно, было определено, как сказка о Кошеем Бессмертном было соединена со сказкой о Жар-птице. По «Гусля-самогудам» явно установилась и роль Жар-птицы в балете, который существенно отличается от «Сказки об Иване-царевиче, Жар-птице и о сером волке», и вообще от типичной роли Жар-птицы в фольклоре. (Taruskin 1996: 567.)

В балете Иван-царевич ловит Жар-птицу, но по просьбе птицы не стреляет в нее, точно так же как он в «Гуслях-самогудах» пожалеет сокола, медведя и щуку. А потом в ключевой момент, от благодарности, эти животные приходят

к Ивану-царевичу на помощь. Также от благодарности Жар-птица обещает свою помощь и появляется потом в нужный момент. Как знак своей благодарности и защиты Жар-птица дает Ивану-царевичу свое волшебное перо. Обманчивое в оригинальной сказке, перо в балете, наоборот, означает доброжелательность. А сама Жар-птица в балете превращена в волшебного помощника Ивана-царевича, кому в традиционной форме, в т. ч. и в «Сказке об Иване-царевиче, Жар-птице и о сером волке», приходится мучиться за свою жадность к запретной красоте. В балете, как и в «Гуслях-самогудах», Иван-царевич заслуживает помощника.

Традиционно Жар-птица является целью поисков героя сказки. А в балете целью поисков Ивана-царевича является невеста, царевна Ненаглядная Краса. В качестве волшебного помощника Жар-птица играет значительную роль в этом поиске. В балете *Ballets Russes* Жар-птица впервые было поставлена в центральном месте как действующее лицо. В либретто коллектив уважал аутентичность фольклора, но при этом создал новый балет с новым сюжетом, с новой русской сказкой.

А царевну Ненаглядную Красу Иван-царевич встречает именно в зачарованном саду Кощея Бессмертного. В этот же сад Кощея Бессмертного Жар-птица каждую ночь прилетает, и в его же саду растет яблоня, золотыми яблоками которого она питается. По «Гусля-самогудам» сделан и момент смерти Кощея Бессмертного, который может быть побежден только разбив яйцо, содержащее его смерть.

Первоначально музыку к «Жар-птице» должен был написать Черепнин, который принимал участие и в создании либретто. Черепнин все же отказался, и потом Дягилев обратился к композитору Анатолию Лядову. (Красовская 1971: 354-355.) Согласно Тарускину (Taruskin 1996: 575) в то время Лядов, кто учился у Римского-Корсакова, уже утвердил свою позицию как русского композитора, хорошо владеющего стилем русской традиционной песни. Но Лядову задача не поддалась (он слишком медленно работал), и в итоге на роль композитора для нового русского балета Дягилевым был выбран бывший ученик Римского-Корсакова, молодой Игорь Стравинский. Видимо, как нам кажется, для Дягилева Римский-Корсаков представлял «русскость». Он входил в «Русскую пятерку». До «Жар-птицы» талант Стравинского еще не пробовался ни в чем серьезном. (Бенуа 2006: 463.) Здесь мы хотим подчеркивать смелость импресарио, который опять доверился своей интуиции. Дягилев и здесь превратил случайность в успех.

Для Стравинского «Жар-птица» явилась первым балетом, написанным им. Она стала и произведением, которое принесло композитору мировую славу и,

по мнению Гарафолы (Garafola 1989: 15), по-настоящему сделало его наследником Римского-Корсакова, в качестве неонационального композитора.

«Жар-птица» является не только первым балетом Стравинского, но и первым балетом, поставленным на музыку, специально заказанным и написанным для него. Кроме того, «Жар-птица» – первый балет, поставленный на русскую тему. (Papanikolaou 2008: 566.) Следует подчеркнуть, что в этом смысле мы считаем «Жар-птицу» настоящим новаторством, которое имело большое влияние на балетное искусство, особенно русское балетное искусство. Как в разделе 4.2 было отмечено, после «Жар-птицы» появились и другие балеты, поставленные на русскую тему. После нее композиторы и хореографы стали сотрудничать при создании балетов, появившихся потом.

«Жар-птица» является результатом настоящего сотрудничества всего дягилевского коллектива. Каждый работал как индивидуал, но в то же время в тесном сотрудничестве вместе со всеми остальными. (Garafola 1989: 47.) Как уже известно, Стравинский написал музыку на этот первый *русский* балет. Головина, который создал декорации для «Бориса Годунова» 1908 года, попросили сделать декорации и костюмы на «Жар-птицу». Только костюмы для ведущих партий были созданы Бакстом. Фокин ставил хореографию одновременно с тем, как Стравинский сочинял музыку. (Papanikolaou 2008: 570.)

А либретто было создано «общим комитетом». Бенуа (2006: 463) вспоминает, что в создании либретто принимали участие Фокин, Черепнин, Бенуа, Головин, Стеллецкий и «несколько литераторов». Среди этих литераторов самым главным был Алексей Ремизов, писатель-сказочник. Он входил в петербургский круг журнала «Вопросы жизни» вместе с другими значительными символистами и членами коллектива «Мир искусства», как, например, Блок, Белый и Сомов (Taruskin 1996: 571). Ремизов внес свой вклад в создание *русского* балета. Бенуа (2006: 463) пишет, что Ремизов, «знаток русской сказки» проверял, чтобы балет стал как можно аутентичнее, по-настоящему русским.

Как мы уже выше в нашей работе констатировали и как отмечает Гарафола (Garafola 1989: 45), сотрудничество и взаимосвязь разных областей искусства являлись ключевым элементом в успехе *Ballets Russes*. В статье, вышедшей в газете *Times* в 1914 году, Фокин (1981: 313) называл свои «пять принципов» нового балета. Пятое правило Фокина состоит в «союзе танца с другими

искусствами»⁴. Из всех балетов Фокина (там же: 141) для *Ballets Russes*, в настоящем смысле сотрудничество осуществилось впервые только в создании «Жар-птицы», в которой осуществлен «идеал соединения творчества хореографического с творчеством музыкальным». До того хореографа звали только после того, как мысль и музыка были уже созданы остальными членами коллектива.

Премьера «Жар-птицы» состоялась в Париже 25 июня 1910 года. Судя по тому, как ждали премьерного вечера, можно сказать, что «Жар-птица» была большим событием уже до своего первого показа. Русский художник и скульптор Д.С. Стеллецкий писал автору декораций и костюмов Головину, рассказывая о своем желании присутствовать на премьере и уважении к искусству коллектива.

Осталось до воскресенья, хочу видеть «Жар-птицу». Видел ваши поразительные рисунки к костюмам. Мне страшно нравится музыка Стравинского (оркестр) и танцы. - - Серов тоже отложил свой отъезд из-за этого балета. (цит. по Зильберштейн и Самков 1982 i: 428.)

Успех «Жар-птицы» моментально принес Стравинскому славу. По словам Карсавиной «с каждым спектаклем успех его [балета] шел *crescendo*» (там же: 428).

А Дягилев тут же взялся за талант молодого композитора, чтобы как можно лучше им воспользоваться. Сотрудничество Стравинского с Дягилевым в работе над «Жар-птицей» являлось основополагающим, и кроме нее, из их сотрудничества вышли еще два особенно значительных произведения: «Петрушка» и «Весна священная». Балет «Весна священная» является, пожалуй, самым известным в мире произведением Стравинского. Из них «Петрушка», чей первый спектакль состоялся 13 июня 1911 года в театре Шатле, тоже поставлен на русскую тему и имел большой успех. (Papanikolaou

⁴ Первое правило Фокина состояло в том, что в каждом случае, для каждого балета и каждой партии, нужно создать «новую форму, соответствующую сюжету, наиболее выразительную, способную изобразить эпоху и характер представляемого народа». Второе его правило – «танец и жест не имеют смысла в балете, если они не служат для выражения драматического действия, и не должны употребляться как дивертисментные или развлекательные, не связанные с замыслом всего балета». По третьему правилу пантомимные жесты рук нужно заменить движением всего тела, где только возможно. «Человек может и должен быть выразительным с головы до ног.» Четвертое правило предлагало, что массовые сцены должны быть столь же выразительными, как и ведущие партии. (Фокин 1981: 312-313.)

2008: 564, 571-572.) «Жар-птица» и «Петрушка» подняли русскую музыку и русский балет наверх европейского авангарда. Авангардную музыку Стравинского здесь нельзя недооценить. (Pesonen 2007: 128.)

Из всех произведений *Ballets Russes*, его русские произведения стали самыми популярными, «Жар-птица» одной из них. Эти спектакли представляли, как уже выше упомянуто нами, много лиц России, и фольклористический и этнический размер страны, а также аристократические элементы. (Davis 2010: 62.) «Русскость», представленная Дягилевым и *Ballets Russes*, привлекала западного зрителя и принималась им за экзотику.

5.2 Тема «русскости» в балете «Жар-птица»

«Жар-птица» является примером воссоздания старой фольклорной сказки, которое специально создано для экспорта. В балете присутствует много аспектов «русскости»: историческая, традиционная Россия в лице царевны Ненаглядной Красы и Ивана-царевича, а ориентальная Россия в лице Жар-птицы. (Dorris 2000: 218.) Эти элементы различной «русскости» можно видеть и в хореографии, в музыке и в костюмах.

В музыке Стравинского усвоено много русских клише. Тарускин (Taruskin 1996: 615) уточняет, что музыка «Жар-птицы» написана в той же традиции русской оперы. Как было упомянуто нами выше в разделе 3.1.2, опера считалась самым важным достоянием России в то время, и фольклор разнообразно влиял на оперное искусство.

Гарафола (Garafola 2005: 49) констатирует, что в «Жар-птице» музыка, для которой Стравинский использовал и русский фольклор, подчеркивала «русскость». Далее она отмечает, что в то же время музыка представляет модернизм. Это замечание мы можем переводить так, что для Гарафолы русский фольклор то же самое что и «русскость». Но как мы уже несколько раз обнаруживали в нашей работе, для Дягилева «русскость» имела не только фольклорную сторону, что отражалось в репертуаре «Русских сезонов».

Сцены с Ненаглядной Красой и 12 царевнами являются самыми традиционными в балете. В хореографии включены элементы из русского народного танца, царевны даже приветствуют как в народном танце. Вообще хореография и музыка поставлены в стиле русского хоровода. Музыка на их хореографию окрашена в аутентичные тоны фольклорной музыки. Тарускин (Taruskin 1996: 624, 627) конкретно определяет, что эти мелодии взяты

Стравинским из антологии 1887 года Римского-Корсакова, который пользовался этими фрагментами в своем произведении «Симфониетта на русские темы». Но трактовка Стравинского фольклорной музыки свободнее его учителя и доказывает, что Стравинский по-настоящему представлял неонациональность, авангард.

Кроме конкретных деталей, «русскость» включена и в мотиве царевен. Царевны только по ночам могут танцевать в саду, а до рассвета они должны возвращаться в замок. Эти зачарованные царевны неизбежно напоминают о балетном шедевре, который считается одним из канонических произведений русского балета. Мы конечно имеем в виду «Лебединое озеро» Чайковского, где превращенные в лебедей девушки только ночью имеют свою человеческую форму, а днем носят форму лебедя, пока никто не обещает им вечной любви. Девушки-лебеди зачарованы злым волшебником Ротбартом, а царевны в «Жар-птице» находятся под заклинанием Кощея Бессмертного. Ночью эти царевны танцуют в саду Кощея Бессмертного, а в его же замок они возвращаются. В «Лебедином озере» принц Зигфрид появляется на сцене вместе с лебедями, а в «Жар-птице» Фокин включил Ивана-царевича в сцену с царевнами. В обоих балетах смерть злого волшебника разрушает заклятие и освобождает девушек.

Иван-царевич – тоже лицо традиционной России, что отражается в музыке и хореографии. Музыка полна фольклорными элементами, а соответственно и хореография поставлена с элементами русского народного танца. Согласно Тарускину (Taruskin 1996: 606, 614), Стравинский опирался на «Псковятанку» Римского-Корсакова в создании музыкальной темы Ивана-царевича. Элементы для темы главного героя балета заимствованы из оперы Римского-Корсакова. А что касается хореографии, оказывается, что и Фокин вдохновлялся Римским: выход на сцену Ивана-царевича напоминает о выходе главного тенора в «Псковятанке».

Жар-птица олицетворяет ориентальную Россию, славянскую экзотику «русскости». Она совершенно иное существо, которое отличается от всех остальных лиц в балете. И музыка, и хореография отражает отличность Жар-птицы. Партия поставлена на пуанты, когда все остальные артистки танцуют в мягких туфлях. Мы видим здесь интересное отношение с историей балета: Впервые пуанты стали носить итальянские балерины, и из Италии они первоначально пришли в Россию. Значит, пуанты первоначально не русское открытие, а они пришли в Россию из иной страны. А соответственно Жар-птица существо иное, даже чужое, которое прилетает из другого, далекого царства.

В хореографии Жар-птицы много прыжков, как будто отражение ее полета. Партия, в принципе, построена в классическом танце, но она окрашена совершенно новыми движениями и положениями, придуманными Фокиным. Для этой партии нового стиля нужно было сочинить совершенно новую музыку. Музыка образа Жар-птицы авангардна, обладает ориентальными красками. В то время считалось, что миф о Жар-птице пришел в русский фольклор из персидской фольклорной традиции, что можно слышать в музыке Стравинского (Taruskin 1996: 622). В костюме Жар-птицы также видны и ее восточные и славянские корни. Но, вскоре всего, для парижской публики русский ориентализм и также ориентализм «Жар-птицы» был связан с Русской империей и ее географической историей. (Davis 2010: 83, 84.)

В итоге эти разные аспекты «русскости» присоединяются. Бурная экзотика и традиционная Россия соединяются в ориентальном дуэте Жар-птицы и Ивана-царевича. Может ли быть, что в этом дуэте, в который вложено столько разных элементов «русскости», совершенствовалось понимание о «русскости» Дягилев?

6. Заключение

Ballets Russes выступала на сценах Европы и Америки до 1929 года, вплоть до смерти Дягилева. Дягилев и *Ballets Russes* имели бесспорное влияние на развитие мирового балета. Судя по нашим наблюдениям в этой работе, можно сказать, что при помощи «Русских сезонов» балетное искусство стало возрождаться на Западе. *Ballets Russes* вывезла русский балет на Запад – и балет в XX век. В течение своей 20-летней деятельности *Ballets Russes* в основном определила современный, «новый» балет и оставила свой отпечаток на авангардном танце. *Ballets Russes* оказалась в центре развития мирового балета.

С *Ballets Russes* связывались и многие русские артисты, эмигрировавшие на Запад, как, например, хореограф Жорж Баланчин, ставший хореографом труппы после Октябрьской революции (Красовская 2008: 274). Они, в т. ч. Баланчин, тоже по-своему вносили свой вклад на развитие мирового балета. В 1948 году Баланчин создал свою балетную труппу, Нью-Йорк Сити балет (по-англ. *New York City Ballet*), в чей репертуар до сих пор входит и балеты с «Русских сезонов», в т. ч. «Жар-птица» сезона 1910 года. Хореограф развивал искусство *Ballets Russes*, а при помощи его собственной труппы наследство Дягилева до сих пор живет и в Америке.

В Париже триумфатором стала «вся русская культура, вся особенность русского искусства, его убежденность, свежесть и непосредственность, его дикая сила». А балет и *Ballets Russes* стали ключевым фактором в успехе русской культуры в Париже. Бенуа (2006: 145, 147) писал в газете «Речь», что «русское искусство победило Париж, главным образом, благодаря балету».

Однако в этом триумфе, мы считаем, огромное влияние имело сотрудничество коллектива, организованное Дягилевым. Именно сотрудничество коллектива *Ballets Russes* родило произведения, захватывавшие парижскую публику, и отличало *Ballets Russes* от ранних опытов вывезенной русской культуры на Запад. Дягилев являлся ключевым деятелем, упорным человеком, обладающим огромной силой воли, чуткой интуицией и чувством прекрасного. Но и он без помощи всего коллектива не смог бы достигнуть успеха, который остался в истории.

Дягилев не только привез русское искусство и русский балет на Запад. Если он при помощи «Мира искусства» хотел привезти в Россию европейское искусство, то при помощи русского искусства он хотел представить западным зрителям весь образ России со своим видом «русскости».

Как мы видели, на то, каким стал этот образ России, составленный Дягилевым, повлияли ранние годы, проведенные им в русской культурной провинции, и встречи, которые судьба подарила импресарио. Если называть еще два влиятельных фактора, мы хотим отметить вагнеровский идеал «гезамкунстверка», ставший идеалом и для Дягилева, и «Мир искусства» со своей эстетической программой, определявший репертуар «Русских сезонов».

Но «Русские сезоны» были построены не только по своим идеалам и ценностям. Во время первых «Русских сезонов» в Париже господствовало течение символизма, время, в котором подчеркивался интерес к экзотике и примитивизму. Дягилев к этому не безразлично относился, наоборот, мы считаем, что это содействовало тому, каким стал и в какое направление развивался репертуар «Русских сезонов». Западная публика была захвачена «русскостью» произведений *Ballets Russes*, которая стала для нее экзотикой.

«Русскость», подчеркивавшая во всей деятельности Дягилева, и в музыке не отсутствовала. Музыка русских национальных композиторов являлась главным источником русской идентичности «Русских сезонов». Как мы обнаружили, Дягилев пользовался русским национальным фольклором как экзотикой, для того чтобы подчеркивать национальный характер, «русскость». (Garafola 2005: 49, 108.)

В искусстве *Ballets Russes* национальный материал и экзотика только с трудом различались. Дягилев хотел представлять Россию и «русскость» как исторически и этнически незападной, что было существенным элементом ранней деятельности «Русских сезонов». (Garafola 1989: 16.) Таким образом, в деятельности Дягилева осуществлялась одна из самых главных мыслей русского искусства и русского авангарда – автогенетичность искусства, то, что оно незападное и невосточное.

Дягилев, его «Русские сезоны» и *Ballets Russes* действительно повлияли на развитие мирового балета, европейского искусства и модернизма. Как мы замечали, Дягилев вывез свой собственный вид «русскости», который в России не обязательно считался русским. Но именно «русскость», создана Дягилевым на фоне последствий годов в Перми, «Мира искусства» и спроса западных зрителей, стала «русскостью» для Запада и частью формирования и других видов искусства. Нам кажется, что Дягилев уважал и аутентичность «русскости», но в то же время, в качестве бизнесмена, им управлял спрос зрительного зала. Используя влияние символизма, по которому народ тянулся к экзотике, он создал для Парижа свой собственный вид «русскости», главными знаменателями которой стали бурная экзотика и ориентализм. Даже не важно, что бурность и ориентализм в России русскими не считались. Благодаря Дягилеву «русскость» превратилась в бренд и стала хорошим бизнесом.

Ballets Russes являлся логичней реакцией на движение на рынках. Появилась платформа для балета, которую Дягилев частично сам создал. Коллектив Дягилева, его бизнес, ответил на рыночный закон спроса и предложения. Мы считаем, что в этом самую главную роль играло именно то чувство бизнеса, которым обладал Дягилев.

Как газета *Figaro* констатировала, русские артисты стали посредником между Востоком и Западом. Ориентальное искусство было приведено в Париж русским экспортом в виде балета, музыки и декораций. (Delhi 1913: 1.)

Прибыв в Париж, «русскость» Дягилева начала жить своей жизнью в Европе и действительно имела значительное влияние на дальнейшее развитие европейского модернизма. В центре этого развития оказалось не только русское искусство и русский балет, но и сам Сергей Дягилев.

Список использованной литературы

Источники

- БАРАГ И НОВИКОВ 1984: Бараг, Л.Г. и Новиков, Н.В. *Народные русские сказки А.Н. Афанасьева. Том 1*. М: Наука.
- ПОЛОНСКИЙ 1844: Полонский, Я.П. *Гаммы: стихотворения*. Москва.

Исследовательская литература

- БЕНУА 1908: Бенуа, А.Н. Беседа о балете. *Театр. Книга о новом театре: Сборник статей*. СПб: Шиповник.
- БЕНУА 2006: Бенуа, А.Н. *Художественные письма 1909-1917, газета «Речь». Том 1*. Сост. Подкопаева Ю.Н., Золотинкина И.А., Карасик И.Н., Солонович Ю.Л. СПб: «Сад искусств».
- ДЕМЕНЕВА 2010: Деменева, А.А. Вестник Пермского университета. *Образ С.П. Дягилева в мемуарах XX века*. 156-164. Пермь.
- ГАСПАРОВ 2009: Гаспаров, Б.М. *Пять опер и симфония*. М: Издательский дом «Классика-XXI».
- ФОКИН 1981: Фокин, М.М. *Против течения: Воспоминания балетмейстера. Сценарии и замыслы балетов. Статьи, интервью и письма*. Л: Искусство
- ЗИЛЬБЕРШТЕЙН И САМКОВ 1982: И.С. Зильберштейн и В.А. Самков. *Сергей Дягилев и русское искусство: статьи, открытие письма, интервью. Переписка. Современники о Дягилеве. Том 1 & 2*. М: Изобразительное искусство.
- КАРСАВИНА 1971: Карсавина Т.П. *Театральная улица*. Л: Искусство.
- КРАСОВСКАЯ 1971: Красовская, В.М. *Русский балетный театр начала XX века. 1. хореографы*. Л.: Искусство.
- КРАСОВСКАЯ 2008: Красовская, В.М. *История русского балета*. СПб: Лань; Планета музыки.
- ЛИФАРЬ 1993: Лифарь, С.М. *Дягилев*. СПб: Композитор.
- ЛУНАЧАРСКИЙ 1914: Луначарский, А.Н. Русские спектакли в Париже. *Современник*. NN 13-15, стр. 257.
- МИНСКИЙ 1910: Минский, Н.М. Итоги русского балета. *Утро России*. 1.8.1910
- ПРОПП 1969: Пропп, В.Я. *Морфология сказки*. М: Издательство «Наука».
- СВЕТЛОВ 2009: Светлов, В.Я. *Современный балет*. СПб: Издательства «Лань» и «Планета музыки»
- ЧЕРНЫШОВА-МЕЛЬНИК 2011: Чернышова-Мельник, Н. *Дягилев. Опередивший время*. М: Молодая гвардия.

- ACOCELLA 1984: Acocella, Joan. *The reception of Diaghilev's Ballets Russes by Artists and Intellectuals in Paris and London, 1904-1914*. Ph.D Diss. Rutgers University.
- BOWLT 1982: Bowlt, John E. *The Silver Age: Russian Art of the Early Twentieth Century and the 'World of Art' Group*. Newtonville, MA: Oriental Research Partners.
- BRÉVANNES 1909: Brévannes, Raoul. La Gala russe. *Figaro*. 19.5.1909, 4.
- BRUSSEL 1906: Brussel, Robert. Concert de l'exposition de l'art russe. *Figaro*. 7.11.1906, 3-4.
- BRUSSEL 1907: Brussel, Robert. Premier concert historique de musique russe. *Figaro*. 17.5.1907, 4.
- BUCKLE 1979: Buckle, Richard. *Diaghilev*. London: Weidenfeld and Nicolson
- DAVIS 2010: Davis, Mary E. *Ballets Russes Style*. Reaktion Books, Limited.
- DELHI 1913: Delhi. La Vie de Paris. Le Goût oriental. *Figaro* 4.6.1913, 1.
- DIANINA 2012: Dianina, Katia. The Firebird of the National Imaginary: the Myth of the Russian Culture and its Discontents. *Journal of European Studies*. 223-244.
- DORRIS 2000: Dorris, George. Review: Diaghilev and His World. *Dance Chronicle*. 2000, Vol. 23 Issue 2, 213-220.
- EKONEN & TUROMA 2011: Venäläisen kirjallisuuden historia. Tallinna: Gaudeamus Helsinki University Press.
- GARAFOLA 1989: Garafola, Lynn. *Diaghilev's Ballets Russes*. New York and Oxford: Oxford University Press.
- GARAFOLA 2005: Garafola, Lynn. *Legacies of Twentieth Century Dance*. Middleton, Connecticut: Wesleyan University Press.
- GRESKOVIC 2009: Greskovic, Robert. Inspired by Diaghilev. *Wall Street Journal*. Eastern Edition. 9/8/2009, Vol. 254 Issue 58, 1
- HASKELL 1935: Haskell, A.L.D. *Diaghileff: His artistic and private life*. London: V. Gollancz.
- HENIG 2011: Henig, Stanley. Diaghilev's 1907 "Russian Historic Concerts". *Classical Recordings Quarterly*. Issue 64, 32-34.
- JOHNSON 1997: Johnson, Robert. Bringing to life that legend that was Diaghilev. *New York Times*. 10/26/97, Vol. 147 Issue 50957, Section 2, 31
- JOWITT 2009: Jowitt, Deborah. The Ballets Russes Revolution. *Dance Magazine* Vol. 83, Issue 2, 26 – 30.
- JÄRVINEN 2003: Järvinen, Hanna. *The Myth of Genius in Movement. Historical Deconstruction of the Nijinsky Legend*. PhD Thesis. University of Turku.
- JÄRVINEN 2008: Järvinen, Hanna. The Russian Barnum: Russian Opinions on Diaghilev's Ballets Russes, 1909–1914. *Dance Research*. Vol 26, Issue 1, 18–41.
- JÄRVINEN 2011: Järvinen, Hanna. Ihastusta ja pahastusta: Ballets Russes –ryhmän vastaanotosta venäläisessä lehdistössä 1903 – 1913. *Idäntutkimus* 2011, 4.
- KENNEDY 1976: Kennedy, Janet. *The Mir Iskustva Group and Russian Art 1898-1912*. Ph.D. diss. Columbia University.
- KESSLER 2005: Kessler, Harry Graf. *Das Tagebuch, vol. iv, 1906-1914*. Stuttgart: Cotta.
- LARA 1908: Lara, René. Notre Page Musicale. *Figaro*. 16.5.1908, 2.
- PAPANIKOLAOU 2008: Papanikolaou, Eftychia. The Art of the Ballets Russes Captured: Reconstructed Ballet Performances on Video. *Notes*. Mar 2008, Vol. 64 Issue 3, 564-585.

- PERCIVAL 1971: Percival, John. *The World of Diaghilev*. London: Studio Vista.
- PESONEN 2007: Pesonen, Pekka. *Venäjän kulttuurihistoria*. Helsinki: Helsinki University Press.
- POESIO 2011: Poesio, Giannandrea. Perpetuating the myth: Sergey Diaghilev and the Ballets Russes. *Modernism/Modernity*. Jan 2011, Vol. 18 Issue 1, 167-173.
- PRITCHARD 2010: Pritchard, Jane. Diaghilev: And the Golden Age of the Ballets Russes, 1909 –1929. *Publishers Weekly* 4.10.2010, Vol. 257 Issue 39, p. 38–39.
- PYMAN 1994: Pyman, Avril. *A History of Russian Symbolism*. Cambridge: Cambridge University Press.
- RUSSEL 1996: Russel, John. Glimpses of Diaghilev's glory days. *New York Times*. 2/18/96, Vol. 145 Issue 50341, 7, 22.
- RUTHERFORD 2009: Rutherford, Annabel. The Triumph of the Veiled Dance: The Influence of Oscar Wilde and Aubrey Beardsley on Serge Diaghilev's Creation of the Ballets Russes. *Dance Research*. Vol. 27 Issue 1, 93–107.
- SCHEIJEN 2010: Scheijen, Scheng. *Diaghilev: A Life*. London: Profile Books.
- SCHOLL 2002: Scholl, Tim. *From Petipa to Balanchine: Classical revival and the modernization of ballet*. London and New York: Routledge.
- TARUSKIN 1996: Taruskin, Richard. *Stravinsky and the Russian Traditions: a biography of the works through Mavra*. Oxford: Oxford University Press.
- TOLANSKY 2011: Tolansky, John. Diaghilev's operatic productions. *Classical Recordings Quarterly*. 64/2011, 35-40.

Словари

Мифологический словарь 1991. Главный редактор Е. М. Меллетинский. М: Советская энциклопедия.

